وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

BADJI MOKHTAR UNIVERSITY

جامعة باجي مختار عنابة

UNIVERSITE BADJI MOKHTAR – ANNABA

Faculté des lettres et science humanes et sociales

Département et langue et littérature arabe

Ecole doctorale en littérature générale et comparée

Mémoire

Présentée en vue de l'obtention du diplôme de magister

Le patrimoine historique dans le théâtre de Saadallah Wannous

Option : littérature générale et comparée Spécialité : littérature dramaturgique

Par : Imane HENCHIRI

Directeur de these : smail bensefia Grade : maitre de conf < A > université Annaba

Devant le jury :

	Nom & prénom	Grade	Etablissement
Président	NASSIMA AILLAN	Maitre de conf <A>	Université Annaba
Encadreur	SMAIL BENSEFIA	Maitre de conf <A>	Université Annaba
Examinateurs	AMMAR REDJAL	Maitre de conf <A>	Université Annaba

Année 2011/2012

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

BADJI MOKHTAR UNIVERSITY

UNIVERSITE BADJI MOKHTAR – ANNABA

جامعة باجي مختار عنابة

كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية

قسم اللغة العربية و آدابها

مدرسة الدكتوراه في الأدب العام و المقارن

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العام و المقارن

الموروث التاريخي في مسرح سعد الله ونّوس

"رأس المملوك جابر" و "طقوس الاشارات و التحولات" أنموذجا

الشعبية : أدب عام و مقارن
التخصص : أدب تمثيلي

للطـــالبة : إيمان هنشيري

مدير المذكرة : إسماعيل بن اصفية
الرتبة : أستاذ محاضر -أ-
المؤسسة : جامعة عنابة

أمام اللجنة :

	الإسم و اللقب	الرتبة	الجامعة
الرئيس	نسيمة عيلان	أستاذ محاضر - أ -	جامعة عنابة
المشرف	إسماعيل بن اصفية	أستاذ محاضر - أ -	جامعة عنابة
الفاحصون	عمار رجال	أستاذ محاضر - أ -	جامعة عنابة

السنة : 2012/2011

المقدمة

يعد المسرح اعرق الفنون التي عرفتها البشرية يلقب بابي الفنون والفن الرابع، وقد كان ظهوره وازدهاره مواكبا لأولى الحضارات الإنسانية، وعد من أهم الوسائل الإعلامية والتثقيفية آنذاك وأشدها تأثيرا في وجدان الناس وعقولهم ، ولذا قيل قديما :" أعطني مسرحا أعطيك شعبا متحضرا".

استمرت فعالية هذا الفن في الحياة الإنسانية وظهر عدد من المثقفين والكتاب المسرحيين العرب حاولوا تسخير طاقاتهم الإبداعية للنهوض بهذا الفن والارتقاء به ، وكان من بينهم احمد شوقي وتوفيق الحكيم ويوسف ادريس وخليل هنداوي ومصطفى الحلاج وممدوح عدوان ومحمد الماغوط وعلي عقلة عرسان وفرحان بلبل وسعد الله ونوس وعبد الكريم برشيد وغيرهم كثيرون في المشرق والمغرب العربيين .

حاول هؤلاء أن يحفظوا للمسرح فعاليته فانطلقوا كما انطلق الأوائل نحو استحياء موضوعات تاريخية للدفع بمسيرة المسرحية نحو التقدم خاصة وان حضور التاريخ هو السبب في قبولها وانتشارها في الأدب العربي، وذلك ليس إلا لاحتلاله مكانة خاصة في وجدان الشعوب العربية .

وقد عرف اتجاه العودة إلى التاريخ إقبالا واسعا من قبل الكتاب المسرحيين خاصة المصريين منهم وذلك بعد أن ولجها احمد شوقي ، فظهر كتاب كبار أمثال إبراهيم رمزي وعلي احمد باكثير وعزيز اباضة ومحمود تيمور وغيرهم كثيرون، ولقد انطلق كل هؤلاء إلى التاريخ من منطلق رومانسي واتجهوا بمسرحياتهم اتجاها قوميا متأثرين بتجربة احمد شوقي .

أما في سورية فقد عرف اتجاه العودة إلى التاريخ انتشارا كبيرا منذ بداية التأليف لفن المسرح، ولعل السبب في ذلك راجع إلى المستعمر الذي حاول طمس معالم الشخصية

السورية ، فلم يجد الكاتب المسرحي السوري أمامه خير من العودة إلى الماضي للدفاع عن قضاياه المصيرية ، فانطلق نحوه انطلاقة رومانسية انفعالية إلى منتصف ستينيات القرن الماضي حيث حلت هزيمة 5جوان 1967 التي أدت إلى تغير نظرة الكاتب إلى التاريخ فلم يعد هدفه التغني بمآثر الأجداد ، وإنما اتخذ منه غلالة لمعالجة قضايا العصر ومشكلاته الراهنة .

ويعد سعد الله ونوس واحدا من أشهر المسرحيين العرب المعاصرين حيث ندب نفسه لخدمة هذا الفن ، وسعى إلى ترسيخ الظاهرة المسرحية في الثقافة العربية ن خلال الدعوة إلى تأصيل المسرح ، فظهرت جهوده على أصعدة متعددة فكان كاتبا ومخرجا مسرحيا ، بل وصاحب مشروع ثقافي ، ناهيك من انه كان مديرا لمجلة الحياة المسرحية التي تعد أول مجلة تعنى بفن المسرح في سورية ، إضافة إلى وظيفته في المعهد العالي للفنون المسرحية، وكرم في العديد من الأقطار العربية، كما ترجمت مسرحياته إلى العديد من لغات العالم، وهذا دليل على موقعه المتميز والمؤثر في مجرى الحياة المسرحية لاسيما السورية منها .

حمل سعد الله ونوس مثله مثل نخبة من المثقفين العرب هم التواصل مع المتلقي العربي فاستقى مضامين مسرحياته من عدة مصادر إبداعية من بينها المصدر التاريخي الذي شكل ظاهرة طبعت حركة الإبداع العربي في جميع صنوفه ، وقد تميز تعامله مع التاريخ بكثير من الموضوعية، حيث أصر على ضرورة الاستفادة من تجارب الأقدمين لتقديم العبرة للحاضر، وسعى من موقعه كمثقف وكاتب مسرحي ملتزم إلى المساهمة في مناقشة القضايا التي تتحكم في سيرورة مجتمعه وفي حركته من اجل إيجاد الحلول لها في دهاليز التاريخ وأقبيته .

شغلته في مسرحياته ذات المصدر التاريخي عددا من الهموم والقضايا تأتي في مقدمتها القضايا السياسية التي تناولها من خلال علاقة السلطة بالشعب ، فكان يرجع سبب تدهور

أحوال المجتمعات العربية إلى فساد الحكم والحكام ن والى تخاذل الشعوب العربية ولذلك عرف مسرحه بمسرح التسييس الموجه إلى الطبقات الكادحة ، التي تحتاج إلى من يرفع من مستوى وعيها ، ويأخذ بيدها من أجل تغيير حاضرها وبناء مستقبل أفضل .

وتأتي القضايا الاجتماعية في المرتبة الثانية من اهتماماته المسرحية ، فقد تناولها في مسرحياته ذات المصدر التاريخي من خلال طرحه لموضوع الانحلال الأخلاقي الذي طبع معظم المجتمعات العربية في الآونة الأخيرة، وربط ذلك بعدة عوامل يأتي في مقدمتها عامل العادات والتقاليد البالية وما إلى ذلك من القوانين الاجتماعية والأعراف الدينية المتهرئة التي تتحكم في سيرورة حياة الأفراد، وفوق ذلك تزجهم في مواقف قد تقودهم إلى سلك الطريق الخطأ .

ولم تغب القضية الدينية عن نصوصه التاريخية ، حيث فضح من خلال قناع التاريخ رجال الدين الذين يستغلون مواقعهم فيتآمرون على الشعب في سبيل تحقيق مصالحهم الفردية .

انصب الاهتمام بفن المسرح مع جيل سعد الله ونوس ومن تلاه من المسرحيين في الكثير من الأقطار العربية، كما ازداد حضور التاريخ في زمن توالت فيه الانقلابات السياسية وانهيار البنية الاجتماعية .

لذا أثرت أن أخوض تجربة البحث في هذا المجال باعتباره من أخصب ميادين الدراسة الأدبية ولكونه لم ينل حظه الكاف من الدراسة مقارنة مع بقية الأجناس الأدبية

إذ انصبت اغلب الدراسات الأكاديمية والرسائل الجامعية على جنسي الشعر والرواية في حين اتجهت القلة القليلة إلى مجال المسرح .

وبناء على ما سبق ذكره وقع اختياري على المسرح ، وبالتحديد مسرح سعد الله ونوس التاريخي ليكون موضوعا لدراستي ، واخترت مسرحيتين من مسرحياته التاريخية صدرت كل واحدة منهما في مرحلة مختلفة من مراحل إبداعه .

ويرجع اختياري لمسرح سعد الله ونوس والى الموروث التاريخي في مسرحه إلى جملة من الأسباب منها:

1- الإعجاب الشخصي بهذا الكاتب الذي بدا لي من خلال الاطلاع على بعض أعماله أنموذجا للمثقف الجريء الذي حمل على عاتقه مهمة تغيير المجتمع العربي .

2- الخصوصية التي يتميز بها مسرحه بإثارة القضايا والموضوعات الهامة التي لا يجرؤ الكثير من الكتاب على التطرق إليها .

3- وضمن مسرحياته التاريخية وقع اختياري على مسرحيتي "رأس المملوك جابر" و"طقوس الإشارات والتحولات" لأنهما جسدتا أفكار مرحلتين مختلفتين من حياة الكاتب المسرحية، حيث كتبت الأولى في مرحلة إبداعاته الثانية فبلورت أفكاره السياسية، وحققت مفهوم التسييس ، ورصدت الثانية تلك التحولات الخطيرة التي طرأت على بنية المجتمع العربي في المرحلة الأخيرة .

4- اهتم الكثير من الدارسين بمسرح سعد الله ونوس ولكن اغلبهم ركز على خصائص مراحل إبداعاته المختلفة، فراحوا يبحثون في سيرورة حياته واثر ذلك في نصوصه ، وتعقبوا تطور تجربته ورصدوا ملامح ذلك التطور، وأشاروا إلى موضع تأثره بالأخر

دون قراءة مدى نجاحه في تسخير الأخر لخدمة نصوصه ، ثم تعميق العلاقة مع الواقع الذي عبر عنه .

وكثيرة هي الدراسات التي تعقبت مسرح سعد الله ونوس منها :

1- دراسة إسماعيل فهد إسماعيل في كتابه "الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس" وهذه الدراسة ركز فيها صاحبها على التعليق على مضامين مسرحيات سعد الله ونوس وموازنتها بإبداعات الكتاب الآخرين أكثر من البحث عن خصال مسرحه .

2- دراسة محمد إسماعيل بصل في كتابه "نحو نظرية لسانية مسرحية ، مسرح سعد الله ونوس أنموذجا تطبيقيا " وهذه الدراسة ركز فيها صاحبها على الكشف عن الخصائص اللغوية لمسرح ونوس وأهمل الجوانب الأخرى .

3- دراسة عبد الرحمن ياغي تحت عنوان "سعد الله ونوس والمسرح" وفيها ركز على الجانب النظري أكثر من تركيزه على الجانب التطبيقي ، فأورد أقوال ونوس بكثرة، كما لم يول المرحلة الثانية في تجربة الكاتب الاهتمام الذي تستحقه .

ورغم ما قدمته هذه الدراسات من إحاطة بمسرح سعد الله ونو س إلا أنها أهملت بعض الجوانب لاسيما فيما يتعلق بمدى نجاحه في تطويع الأخر لخدمة فنه، ودراستي هذه تسعى إلى إضافة بعض الجوانب في مسرحه وتسهم إلى جانب بقية الدراسات في تقويم تجربته المسرحية .

وقد واجهت هذا البحث صعوبات عدة منها عدم الحصول على بعض المراجع التي كان بإمكانها تذليل بعض العقبات لاسيما فيما يتعلق بالفصل الأول الذي تحدثت فيه عن الموروث التاريخي في مسرح ونوس، كما واجهتني صعوبات في الفصل بين قضاياه المسرحية ، لان هذا الأخير تداخل عنده الخطاب السياسي بالاجتماعي بالديني، بحيث يجد المتلقي او دارس مسرحياته صعوبة في الفصل بين الخطابات .

وبناء على هذه الإشكالات قسمت المذكرة إلى مدخل وفصلين تسبقهما مقدمة وتتلوهما خاتمة ثم قائمة لمجمل المصادر والمراجع التي اعتمدتها في الدراسة وفهرس للموضوعات .

عرضت في المدخل الذي عنونته "مسيرة المسرحية التاريخية في سورية" إلى ماهية المسرحية التاريخية، وتتبعت في الجزء الثاني من المدخل نشأة المسرحية التاريخية في سورية، حيث استعرضت مسيرتها وابرز أعلامها والمراحل التاريخية التي انجذب نحوها كتاب المسرح السوري .

وعنونت الفصل الأول "الموروث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس" وهو مقسم إلى ثلاثة عناوين جزئية عرضت في الأول إلى حضور التاريخ وتجلياته في مسرح ونوس" وعمدت في الثاني إلى تبيان دوافع عودته إلى التاريخ، وختمت الفصل بإبراز أشكال استحضاره للتاريخ .

وحمل الفصل الثاني عنوان" قضايا مسرح سعد الله ونوس التاريخي" تناولت فيه ابرز القضايا التي دارت حولها مسرحياته التاريخية ، والفصل مقسم إلى ثلاثة عناوين جزئية ، دار الجزء الأول حول القضايا السياسية، واهتم الثاني بالقضايا الاجتماعية، وخصصت الثالث للقضايا الدينية.

ولكي تكون دراستي ذات منحى علمي ورؤية أكاديمية، فقد اعتمدت المنهج التاريخي في بعض الجزئيات من الدراسة خاصة في المدخل الذي تتبعت فيه مسيرة المسرحية التاريخية في سورية اعتمادا على ضبط التواريخ، كما استعنت بالمنهج التحليلي الذي كان الأداة في تحليل المسرحيات والكشف عن ابرز القضايا التى شغلت مسرحه، كما استعنت أيضا ببعض آليات المنهج المقارن فقارنت تعامله مع التاريخ بتعامل غيره من الكتاب الذين وظفوا التاريخ في أعمالهم المسرحية .

أخيرا هذه الدراسة إسهام متواضع من بين الإسهامات العديدة التي حاولت ولوج عالم ونوس المسرحي الواسع، والكشف عن بعض خصائصه ، فان وفقت فمن الله وان أخفقت فحسبي أني بذلت الجهد والله الموفق .

المدخل

مسيرة المسرحية التاريخية في سورية

لا يستطيع الكاتب أن يباشر عملية التأليف إلا إذا استلهم مادته من مصادر الكتابة الإبداعية التي تعددت ، وتنوعت من كاتب لأخر ، ومن أهمها الأسطورة والدين والتاريخ والتراث الشعبي والواقع الاجتماعي والتجربة الشخصية ... الخ.

وتختلف هذه المصادر من حيث القوة والضعف ، ومن مرحلة إلى أخرى ، ومن وطن إلى آخر ، ويشكل التاريخ مصدرا من أهم مصادر التأليف الأدبي خاصة في مجال المسرحية لأنه كسب فضل السبق في دخوله هدا الميدان .

وقبل الحديث عن ذلك الحضور المتميز للتاريخ في مسيرة المسرحية العربية والسورية على وجه الخصوص كان لابد من معرفة أبعادها وحدودها في التعامل مع التاريخ، وبالتالي التعرف على ماهيتها .

تمثل المسرحية التاريخية إحدى اتجاهات التأليف المسرحي ، وكما يبدو أنها استمدت مشروعية اسمها من مدلولها إذ تنبني حكائيا على التاريخ وتتشكل منه ، ولكنها ليست تاريخا لأنها تنفك عن التاريخ من خلال صفتها الأدبية ، إذ تعيد تشكيل المادة التاريخية تشكيلا تواصليا مع الحاضر المعيش من خلال رؤية الكاتب المسرحي له، فيختزل الكاتب ما يختزل ويضيف ما يبدو له دون المساس بقدسية التاريخ أو أن يخرج عن الحدود المرسومة في كتب التاريخ .

إن استثمار التاريخ في العمل الإبداعي متعلق بما هو فني بالدرجة الأولى ، لان التزام الأديب بجزئيات الحادثة التاريخية قد يفقد العمل مصداقيته الفنية التي لن تتحقق إلا بتوفر قدر من الحرية ، ومن الثابت أن « المسرحية التاريخية التي تتخذ من التاريخ مصدرا لها لا

يمكن أن تعد بحثا تاريخيا ولا يمكن أن تقوم بقدر ما فيها من حقائق التاريخ إنها عمل فني لا يمكن أن يقوم إلا بما يملك من حرية »[1] .

إذا التزم الأديب بمعطيات التاريخ في عمله الإبداعي صار مؤرخا لا تختلف مهمته عن مهمة المؤرخ بقدر ما تختلف عن مهمة الكاتب المسرحي الذي ينظر إلى المسرحية التاريخية على أنها « ليست مقصودة لأحداثها أو لسرد شخصياتها المعروفة ، ولكن لبيان رموزها والقصد من كتابتها »[2].

وحين يرجع الكاتب المسرحي إلى التاريخ فليست غايته استعادة حكاياته الغابرة بل « ليختار من التجربة التي تصلح للتعبير عن مشكلة إنسانية أو اجتماعية تشغله أو تشغل الإنسان في ذاته ، ومن هنا يختلف موقف الأديب من التاريخ عن موقف المؤرخ »[3] .

يعود الكاتب إلى التاريخ من اجل إعادة إنتاجه مجددا بما يخدم رؤى الحاضر ، لذلك فمن حقه وهو محكوم بطبيعة فنه أن يتصرف بمعطيات التاريخ كي ينتهي إلي التعبير عن واقع مجتمعه .

ويختلف الكاتب المسرحي في وظيفته عن المؤرخ الذي يتمسك بحرفية وصحة الأحداث ، لان القواعد التاريخية هي التي تتحكم في طبيعة عمله ، أما الكاتب المسرحي فيتخذ المادة التاريخية لينطلق منها إلى معالجة قضايا إنسانية عامة ، فالمؤرخ « يعتمد الظواهر الاجتماعية في صورها المطلقة والتي تتخذ التراث أحداثا ووقائع ليست لها

1- أحمد زياد محبك ، المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، دار طلاس ، دمشق ط1، 1989، ص 23.

2- سيد علي إسماعيل ، اثر التراث العربي في المسرح المعاصر ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، د ط ، د ت، ص55 .

3- محمد مندور ، الأدب وفنونه ، نهضة مصر ، القاهرة ، ط3 ، 2005 ، ص79 .

خصائص إنسانية محددة ، وبالتالي فإنهم يقفون عند المرحلة التاريخية التي يريدون معالجتها ، أما كاتب الدراما فيتخذ من تلك المرحلة مادة لكي ينطلق منها إلى أفاق إنسانية أوسع وأرحب ، وبذلك يتحول العمل المسرحي إلى عمل إنساني خالد يصلح لكل زمان ومكان »[1].

وحين يتعامل الكاتب المسرحي مع التاريخ لا يتقيد بالموضوعية وإنما يترقبها من بعيد تاركا المساحة التي تفصله عنها لكي تشغلها مشاعره الذاتية وفق ما يهديه إليه إحساسه وما يتفق مع منطق تفكيره ، فمهما التزم بحقائق التاريخ إلا أن العنصر الشخصي المتميز يبقى من مقوماته التي لا غنى عنها في أي اثر أدبي ، وليس عليه أن يصور الحقائق التاريخية كما هي بل كما يراه ويعقده ، ناهيك من أن غاية الفن الإيحاء والتأثير لا السرد والتقدير ، وليس من طبيعة المسرحية أن تنقل الخبر بل لان تنفعل به ، والمسرحية ليست تاريخا وان اعتمدت عليه ، كما أن الأديب ليس مؤرخا وان شارك المؤرخ في استمداد مادته من واقع الحياة وهذا يعني أن الأديب يمتاز عن المؤرخ والعالم بان عباراته مشحونة بالإيحاء والإثارة والانفعال .

وإذا كان المؤرخ يتعامل مع التاريخ وفق وجهة نظره الخاصة فما بالك بالكاتب المسرحي المطالب بجزء كبير من الذاتية في عمله الفني ، وإذا كانت الحرية التي تمنحها المسرحية – باعتبارها جنسا أدبيا – للكاتب المسرحي تمكنه من التصرف في المادة التاريخية ، فان ذلك لا يعد مبررا لتشويه وتحوير وقائع التاريخ الكبرى ، فبحث الكاتب عما يخدم موضوعه ويغنيه لا يعد مبررا لتزييف حقائق التاريخ الكبرى بما يخل بالمعرفة

1- محمد عبد الله حسين ، ظاهرة الانتظار في المسرح النثري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د ط، 1998 ، ص 418 .

التاريخية ، حيث « يزداد واجب الكاتب أهمية عندما يختار موضوعا من التاريخ على أن يعرضه عرضا دقيقا من الناحية التاريخية »[1] .

لقد اشترط على الكاتب المسرحي الذي يستمد مادته من التاريخ « أن يكون دائما على حذر فلا يتلاعب بالحقائق تلاعبا فادحا »[2].

ومن خلال ما سبق فان المسرحية التاريخية تعتمد مرجعيتين في بناء جوهرها :

1 – المرجعية التاريخية : وهي حقيقية تفرض صرامتها من خلال الوثائق التاريخية .

2– المرجعية التخييلية : وهي التي يخلقها عقل الكاتب بناء على مقتضيات فنه بأبعاده الجمالية اللامتناهية.

وفي الحالتين لا يجب أن تطغى المرجعية التاريخية على حساب التخييلية دون غاية معرفية لان ذلك يفقد المسرحية مصداقيتها الفنية وتصبح مهددة بخطر استحواذ التاريخ عليها .

وبناء على ما سبق فان المسرحية التاريخية هي خطابا أدبيا يستلهم خطابا تاريخيا مثبتا وسابقا عليه من خلال إعادة بنائه بناء خياليا ضمن معطيات راهنة تماثل المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي من اجل إتمام المشهد التاريخي من وجهة نظر الأديب .

1– مارجوري بولتن ، تشريح المسرحية ، تر : دريني خشبة، الانجلو مصرية ، القاهرة ، د.ط، 1962 ، ص 151 .

2– ماركس ملتون ، المسرحية كيف ندرسها و نتذوقها، تر: فريد مدور ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ،1965، ص 254 .

2- نشأة المسرحية التاريخية في سورية

احتل التاريخ المكانة الأولى في الأعمال المسرحية العربية وذلك منذ بداية التعرف على المسرح، فقد اقبل رواد المسرح الأوائل سواء في سورية أو لبنان أو مصر على التاريخ العربي يستوحون منه مضامين لمسرحياتهم وحاولوا « سبر أغوار التراث والعودة إلى الماضي للتفتيش عن قصص وأخبار ونواد وحكايات في طيات كتب الأدب والتاريخ تصلح لتصاغ منها مسرحيات تلقى القبول»[1].

وقد كانت المحاولة الأولى للمسرحية التي استلهمت التاريخ على يد خليل اليازجي في مسرحية "المروءة والوفاء" التي ظهرت طبعتها الأولى 1876 ، وأحداث هذه المسرحية مستمدة من التاريخ العربي القديم أيام الجاهلية، حيث « تدور حوادثها في زمن النعمان ملك الحيرة وهي ذات لون عربي واضح وتصور بعض المثل التي ميزت العرب عن سواهم»[2].

تلت مسرحية" المروءة والوفاء" مجموعة من المسرحيات التي استمدت مضامينها من التاريخ منها" كليوباترا" لاسكندر فرح و"مقتل هيرودوس" 1889 لعبد الله البستاني و" المعتمد بن عباد" 1893 لمصطفى كامل ...الخ.

وبعد مرور فترة ألف إبراهيم رمزي عدة مسرحيات تاريخية هي" الحاكم بأمر الله" 1914 و"أبطال المنصورة" 1915 و" بنت الإخشيد" 1916 و" البدوية" 1918 ، كما نشر فرح أنطوان مسرحية "صلاح الدين في مملكة أورشليم" 1914 .

1- محمد زغلول سلام ، المسرح والمجتمع في مائة عام ، منشأة المعارف، الإسكندرية ، د ط، د ت، ص73.

2- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د ط ، 2002، ص35.

وازداد الإقبال على التاريخ لاسيما بعد أن قدم احمد شوقي مجموعة من المسرحيات الشعرية المستمدة أحداثها من التاريخ وهي" مصرع كليوباترا" 1927 و" مجنون ليلى" 1931 و"قمبيز" 1931 و"عنترة" 1932 و" أميرة الأندلس" 1932.

وقد اعتبرت هذه المسرحيات دفعا لخطوات المسرحية في الأدب العربي التي « لم تلق القبول ولم تنتشر ولم تزدهر إلا باعتماد التاريخ مصدرا لها والشعر وسيلة للتعبير، فقد كان التاريخ في المضمون والشعر في الشكل هما المسوغ لدخول المسرحية في حرم الأدب العربي»(1).

ولعل لجوء احمد شوقي و من ساروا على نهجه في كتابة المسرحية التاريخية إلى الشعر كشكل لها نابع من الإحساس الذي يبعثه في النفوس ، فالشعر نحس منه الحنين إلى الماضي على نحو اكبر مما تحمله دلالات الألفاظ، ناهيك من أن المسرحية التاريخية « تؤثر الشعر عادة لأنها تتحدث عن أشخاص خلدهم التاريخ، فهم أبطال في أي صورة من الصور، والبطولة والعظمة من شانها أن تقدم على أفعال جليلة وحوادث عظيمة الشأن كبيرة الأثر ، وأن يكون ثمة صراع تتجلى فيه هذه البطولة ، والشعر أصلح أداة لمثل هذا اللون»(2).

فرضت المسرحية وجودها في العربي من خلال اعتمادها التاريخ مصدرا والشعر أسلوبا، فحظيت بالإقبال من طرف كتاب وشعراء في مصر ولبنان وسورية قدموا مسرحيات شعرية تاريخية كثيرة.

1- أحمد زياد محبك ، حركة التأليف المسرحي في سورية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق، د ط، 1982، ص 206 .

2- عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، ص 45 .

وسجل النقد المسرحي بعض المزالق على مسرحيات أحمد شوقي منها تعامله مع التاريخ بحرية كبيرة وفق ما يتناسب مع نزعته القومية ، لكن رغم تلك الحرية فانه لم يخرج عن الحدود العامة التي يلتزمها الأدباء حين يستقون مادتهم من التاريخ فهو لم يغير شيئا من حوادثه الكبرى وحقائقه العامة ، وإن كان قد « عالج أحداث التاريخ وأساطيره من الناحية الأخلاقية ، وتخير من الأحداث والوقائع ما يتناسب مع وجهة النظر التي اختارها »[1].

تعامل أحمد شوقي مع التاريخ من منطلق رومانسي فاستمد منه مواقفه البطولية إيمانا منه « بأن التاريخ إذا ما كان مرتكزا للمسرحية ، فلا ينبغي للشاعر المسرحي أن يتخذ من التاريخ سوى سطور المجد يظفرها أكاليل زهو وانتصار ويزفها عرائس إباء وشمم وكبرياء »[2]

.

ورغم تمجيده للماضي إلا انه لم يلتزم بفكرة تمجيده باعتباره ذكرى غالية فحسب، وإنما نظر إليه بطريقة أو بأخرى من منظور حداثي يسهم في خدمة الحاضر ، ويمنحه القوة والاستمرار ، وهذا ما يؤكده دارسو مسرحياته التاريخية .

هكذا كانت مسرحيات شوقي التاريخية هي النصوص الأولى التي شدت إليها الأنظار ، وأسهمت في انتشار المسرحية التاريخية في الوطن العربي ، فبعد محاولاته الجادة في مجال المسرحية الشعرية ذات المصدر التاريخي تتابع صدور مسرحيات تاريخية كثيرة ،
حيث اتجه نخبة من الكتاب نحو ماضيهم لعلهم يجدون فيه نماذج تصلح للتعبير عن

1- محمد مندور ، مسرحيات شوقي ، نهضة مصر ، القاهرة ، د.ط ، د.ت، ص36.

2- فوزي عطوي ، احمد شوقي ، شاعر الوطنية والمسرح والتاريخ ، دار الفكر العربي، بيروت ، ط1 ، دت ، ص 68 .

حياتهم العصرية لاسيما أن حاضرهم هو امتداد لماضيهم الذي يتفاخرون به ويتلمسون فيه الحلول لمشاكل عصرهم .

كان علي احمد باكثير من أهم الأسماء التي تأثرت بمسرح شوقي حيث نشر عدة مسرحيات استمد مادتها من التاريخ القديم منها " التورات الضائعة" و" الفرعون الموعود" ، وما لاحظه بعض دارسي مسرحياته انه اتجه بها اتجاها قوميا مثلما فعل أحمد شوقي وهذا يؤكد بوضوح انه تأثر بتجربة شوقي .

ولم يكن علي احمد باكثير الكاتب المسرحي الوحيد الذي أفاد من تجربة احمد شوقي في استحضار التاريخ ، بل كان لعزيز أباظة الحظ الأوفر في ذلك حيث اصدر عدة مسرحيات شعرية استمدت أحداثها من التاريخ العربي الإسلامي منها " قيس و لبنى" 1943 و" عبد الرحمان الناصر" 1947 و "غروب الأندلس" و" شهريار" و" قافلة النور" و" شجرة الدر"، وتبعه في ذلك محمود تيمور حيث اصدر مسرحيات ذات مصدر تاريخي إسلامي منها " طارق الأندلس" و" صقر قريش " و" حواء الخالدة " ، كما نشر فوزي فهمي مسرحيات تاريخية منها " لعبة السلطان" ، وقدم الفريد فرج مسرحيتين تاريخيتين هما "الزير سالم" و" سليمان الحلبي" ، واصدر محمود دياب مسرحية تاريخية هي" باب الفتوح " ، و نشر عبد الرحمان الشرقاوي مجموعة من المسرحيات التي استمدت أحداثها من التاريخ منها " الحسين ثائرا " و" الحسين شهيدا " و" النسر الأحمر" و" وطني عكة " و" صلاح الدين الأيوبي " و" مأساة جميلة"...الخ.

وبفضل جهود نخبة من الكتاب أخذت المسرحية التاريخية الشعرية والنثرية على حد سواء في التطور ، وظلت ظاهرة الاتكاء على البعد التاريخي جلية في نتاج الكتاب المسرحيين ، فصنيع احمد شوقي ببعثه للمصدر التاريخي نبه الكتاب إلي ارثهم التاريخي

الضخم بما يحتويه من كنوز صالحة لان تكون لهم متنفسا مما تضيق به نفوسهم وتثقل به صدورهم ، وملاذا لبث شكواهم وتعبيرا عن آمالهم ورغباتهم .

لقد أدرك الكاتب المسرحي ضرورة العودة إلى الماضي ، أي ضرورة سريان الماضي في الحاضر والنظر إليه بصورة معاصرة حتى يكتسب دلالات جديدة تعبر عن الحاضر، وبذلك يتحول التاريخ المدون إلى تاريخ حي .

ومن خلال ابتعاده عن تبجيل التاريخ استطاع أن يجد فيه اللحظة الجزئية وأن يفسره ويوظفه بطريقة اقرب إلى الأفضل مما عليه في المدونات .

وإذا كانت المسرحية ذات المصدر التاريخي قد شغلت مساحة واسعة في ميدان التأليف للمسرح المصري من خلال الاستثمار الواعي للتاريخ من قبل احمد شوقي ومن تبعوه ، فهل شغلت نفس المساحة في ميدان المسرح السوري ؟ و إذا كانت النزعة القومية الرومانسية قد طغت على كتاب المسرحية التاريخية في مصر فكيف تعامل الكتاب المسرحيين السوريين مع التاريخ في إنتاجهم المسرحي ؟ هل نظروا إليه من باب التقديس أم على أساس فهم الحاضر من خلاله أو اسكناه للمستقبل فيه ؟

من خلال العودة إلى تاريخ المسرح السوري يتبين أن المسرحية التاريخية قد مرت بمراحل مختلفة ، ولعل ما يجب التأكيد عليه بادئ ذي بدء هو أن هذه المراحل ليست منفصلة وليس المقصود منها عزل كل مرحلة عن أخرى بل إنها تتواشج تواشجا ضروريا ، حيث أن حركة الأدب والفن لا انفصال بين مراحلها ، مثلما أن بذور كل مرحلة جديدة لا يمكن أن تبدأ فجأة ، ومخلفات المرحلة السابقة لا تنتهي قبل فترة طويلة و« التدرج من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل في الفكر الإنساني والتعبير الأدبي حقيقة

واقعة ، وأن ما نراه في حاضرنا ليس أكثر من جسر يربط الماضي القادم من الأزل بالحاضر الراهن إلى الأبد »[1].

لقد تزامنت ظاهرة العودة إلى التاريخ في المسرحية السورية مع وجود الاحتلال الفرنسي فيها ، إذ صدرت عدة مسرحيات تاريخية منها " أبو عبد الله الصغير" 1929 لمعروف الأرناؤوط و" فتح الأندلس" 1930 لفؤاد الخطيب و" أبو عبد الله الصغير" 1930 لأنور العطار و" ذي قار" 1931 لعمر أبو ريشة و "عبد الرحمان الداخل" 1934 و" مصرع الحسين" و" جميل بثينة" 1936 لعدنان مردم بك و"اليرموك" 1942 لسلامة عبيد و" ومعتصماه" 1944 لعبد الوهاب أبو السعود[2].

ومن الملاحظ أن اغلب هذه المسرحيات شعرية ما عدا ثلاثة مسرحيات نثرية هي "أبو عبد الله الصغير" لمعروف الارناؤوط و"أبو عبد الله الصغير" لأنور العطار و" ومعتصماه" 1944 لعبد الوهاب أبو السعود .

ويرى بعض الدارسين أن الاستعمار الفرنسي كان عاملا في تقوية ظاهرة الاتكاء على البعد التاريخي في المسرح السوري ، حيث أن « المسرح كظاهرة اجتماعية يخضع بدوره لكل ما يصيب المجتمعات من تغيير ، وبالتالي يتأثر بعوامل التغيير الاجتماعية التي تصيب البنية الاجتماعية بالقدر الذي يساعد على تطوره ونموه من جهة وانهياره من جهة أخرى ، كما انه أيضا يؤثر في هذه البنية ويساعد على تدعيم التغيير بنقده ومن هنا اكتسب صفة الضمير العام للمجتمع »[3] .

1- محمد زكي العشماوي ، الأدب و قيم الحياة المعاصرة ، دار النهضة العربية ، بيروت ، د ط ، 1980 ، ص 220 .

2- احمد زياد محبك، حركة التأليف المسرحي في سورية، ص 210 .

3- حسين كمال الدين ، المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة، ط 1 ،1992 ، ص 15 .

عاد الكاتب المسرحي السوري إبان الاحتلال الفرنسي إلى بعض الصور المشرقة منه فاستمد مشاعر العزة وفترات القوة لبث العزيمة في النفوس من خلال بعث أمجاد و بطولات الآباء ، وبالتالي كانت عودته عودة حماسية عاطفية أكثر منها واقعية حيث طغت العاطفة على مجمل هذه الأعمال المسرحية ، إذ تجلى فيها « شيء غير قليل من الرومانسية الغربية وشيء أخر من غنائية الشعر العربي وإن لم تكن رومانسية وغنائية خالصة».[1]

إن التغني بالماضي الاثيل وأمجاده إحدى الدعائم الأساسية التي قامت عليها أكثر من مسرحية عربية لدى المتقدمين والمتأخرين ، ولا يقتصر الأمر في هذا المقال على المسرحية فحسب، وإنما يتعداها إلى غيرها من الأشكال الأدبية كالشعر والرواية .

ومن الطبيعي أن يعود المسرحيون السوريون في مثل هذه الأوضاع إلى ماضي أمتهم الحافل بالفترات المجيدة والصفحات المشرقة ، وأن يطمحوا إلى استعادة أمجادهم السابقة، والاعتزاز بتاريخهم المجيد جاعلين من ذلك كله حافزا لتقدمهم ونهوضهم ، والعرب بطبيعتهم امة محافظة شديدة الوعي لماضيها، ولطالما أعرب المسرحيون في نصوصهم عن اعتزاز لا حد له بوقائع العرب وانتصاراتهم الحاسمة، كما تغنوا بمجد الأمويين والعباسيين معتبرين إياهم مثلهم الأعلى الذي يطمحون إلى بعثه ، ولقد كان هذا الماضي الحافل والتاريخ المجيد بمثابة النسغ الذي حفظ للعرب ثقتهم بأنفسهم و ضمن البقاء للعروبة .

و« لقد كانت الأجيال الثلاثة الراحلة في الواقع تمثل عصرا من المعاناة الشديدة لكثير من العرب، ومن الرغبة القومية الجامحة للاستقلال، على انه في مثل هذه الأيام تفتر

1- خليل مرسي ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط، 1997 ، ص 46 .

فيها الهمم وتجيش فيها الآمال نجد أن جميع الرجال يبحثون عن ماضي أمتهم أو تراث عقيدتهم يستلهمون منه الطريق والخلاص ، لهذا فان معظم المسرحيات التاريخية التي كتبت باللغة العربية تمجد فترات الزهو والعظمة في التاريخ الإسلامي والعربي»[1].

وما لاحظه النقاد على المسرحيات التي تتغنى بالماضي أنها تستدعي التاريخ لكنها لم تستلهمه أو توظفه توظيفا معاصرا ، وظلت وفية للموروث التاريخي أكثر من وفائها للعمل المسرحي حتى غدت المسرحية اقرب إلى مدونة تاريخية.

وقد ساهم طغيان التيار العاطفي في العودة إلى التاريخ بابتعاد المسرحية التاريخية السورية عن التطورات الحادثة على الساحة الاجتماعية وخاصة السياسية منها، حيث « إن للارناؤوط وللشيخ فؤاد الخطيب ولخليل هنداوي مسرحيات تمتد على العشرينيات والثلاثينيات ، وربما تكون قد أفادت من تطور فن الكتابة للمسرح لكنها كانت بمنأى عن التفاعل مع التطورات الاجتماعية من جهة وظلت حبيسة الشكل التقليدي للمسرح العربي الذي ولد في أحضان القباني وأنطوان فرح والقرد احي وغيرهم»[2] .

ولعل من أهم الأسباب التي أبعدت الكاتب المسرحي السوري عن قضاياه الوطنية هو خوفه من المستعمر الفرنسي، حيث حرص كثير من المشتغلين بالمسرح على مصالحة الفرنسيين و« انصرف المسرح في سورية إبان وجود الاحتلال الفرنسي فيها إلى الجوانب

1- يعقوب لنداو ، دراسات في المسرح والسينما عند العرب ، تر: احمد المغازي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، د.ط ، 1972 ، ص203 .

2- عادل أبو شنب ، بواكير التأليف المسرحي في سورية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط، 1978 ، ص27.

الاجتماعية خاصة ما تتواشج مع بدء نمو المجتمع وإفرازاته الطبقية والاجتماعية والفكرية»[1].

وإذا كانت المسرحية التاريخية في سورية قد ابتعدت عن القضايا الوطنية في فترة الاستعمار الفرنسي فلا يعني ذلك أنها تخلت عنها وإنما كانت تستلهم النصوص التاريخية التي تدور حوادثها حول الوطن والوطنية بطريقة غير مباشرة ، وبالتالي لم تنقطع عن الواقع بل كانت مرتبطة به بشكل أو بآخر ، فرغم أن موقف المسرح حينئذ لم يكن كما هو مطلوب منه إلا أن ما سجله بعض النقاد على مسرحيات تلك الفترة أنها حاولت ولو بطريقة غير مباشرة توجيه الشعب وشد عزيمته من خلال تذكيره بمآثر الآباء ، فغدت « هذه البواكير تحمل طبيعة عصرها وبيئتها ، كما تحمل ميزات مؤلفيها أو كاتبيها (...)أن فيها خصائص للخضرمة والتجديد آنئذ سواء في موضوعاتها آو أسلوبها المتطور»[2].

ولعل خير مسرحيات هذه الفترة التي حققت قدرا كبيرا من النضج الفني مسرحية "ذي قار" لعمر أبو ريشة و"أبوعيد الله الصغير" لمعروف الارناؤوط ، حيث شهد لهما مجموعة من الدارسين بفضل النضج والسبق لأنهما ارتبطتا بالواقع فأديتا وظيفة المسرح باعتباره جهاز ثقافي و وسيلة اتصال جماهيرية هامة وهو أبو الفنون أولا وأخيرا وليس بمقدور المشتغلين به أن يغفلوا عن حقيقة ارتباطه بفاعلية المجتمع.

حافظت المسرحيات التاريخية الأولى على بعض خصائص مسرح القباني كما أنها جددت في البعض الأخر حيث « اصطبغت بصبغات أدبية وأسلوبية مختلفة روما نطقية

1- احمد جاسم الحسين ، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ط 1 ، 1999 ، ص 28 .

2 – عدنان بن ذريل ، الأدب المسرحي في سورية ، منشورات دار الفن الحديث العالمي ، دمشق ، د ط ، د ت، ص 67 .

وواقعية وذهنية وإنسانية علاوة على أن لغتها وأسلوبها صار إلى النثر الفني أو الحوار الشعري الحديث »[1].

من خلال ما سبق يمكن القول أن الاستعمار الفرنسي كان من أهم الدوافع وراء العودة إلى التاريخ واستلهامه في المسرح السوري وإذا كان كذالك فكيف ستكون حال هذا الاتجاه بعد الاستقلال ؟ أي بعد دخول مرحلة جديدة في صيرورة المجتمع يغيب فيها الدافع الأقوى في العودة إلى التاريخ ؟

لاحظ بعض الدارسين أن المسرح الذي يعتمد في مضمونه على وقائع التاريخ وأحداثه قد عرف بعض التراجع ، حيث صدرت ثلاث مسرحيات تاريخية فقط خلال ألاثنتي عشر الموالية للاستقلال ، كما أنها تباعدت من حيث زمن صدورها وهذه المسرحيات هي " ميسلون" 1946 لبدر الدين الحامد و" المامونية" 1959 لأحمد سليمان الأحمد و" مكيدة في غزة" 1959 لجان الكسان[2] .

ولعل التفسير الأكثر إقناعا عن سبب تراجع التأليف للمسرحية التاريخية في سورية بعد الاستقلال هو انعدام الدافع للعودة إلى التاريخ، فبعد أن كان الكاتب المسرحي يعود إلى ماضيه لمواجهة المستعمر حفاظا على شخصيته التي حاول طمسها هذا الأخير لم يعد مضطرا لذلك بعد الاستقلال حيث زال ما كان يتهدده وهذا ما يؤكد بوضوح أن التاريخ عند الكاتب المسرحي السوري كان وسيلة للتعبير عن الواقع السياسي وأثناء تحسن الأوضاع السياسية ابتعد الكاتب عن ماضيه .

استمر فتور المسرحية التاريخية في سورية قرابة ألاثنتي عشر سنة حيث ظهرت بعض النصوص المسرحية النثرية القصيرة ذات المصدر التاريخي لعدد من المسرحيين السوريين، ـــــ

1- المرجع السابق ، ص67 .

2- احمد زياد محبك ، حركة التأليف المسرحي في سورية ، ص 228 .

حيث قدم خليل هنداوي عدة مسرحيات تاريخية منها "نكبة ابن رشد" 1962 و"وضاح اليمن" 1963 و"ذرة قرطبة" 1963 و"خالد أو يوم اليرموك" 1964، كما عرفت نفس الفترة صدور عدد آخر من النصوص المسرحية التي استمدت أحداثها وشخصياتها من التاريخ منها "عمر والثرايا" 1962 و" الشجاء الخارجية" 1962 و" وداعا يا بثينة" 1963 لمحمد حاج حسين [1].

كانت هذه المسرحيات النثرية ذات المصدر التاريخي استمرارا لما قبلها من مسرحيات ، فلم تفد الواقع في شيء بل كانت هربا منه ، ناهيك من أنها اتخذته قالبا جاهزا دون ادني محاولة للانزياح به و لو قليلا بإعطائه أبعاد جديدة وهذا ما لاحظه (احمد زياد محبك) على المسرحيات العشر القصيرة التي ظهرت في بداية الستينيات حيث ذهب إلى أن الإقبال على اتخاذ التاريخ مصدرا في حركة التأليف المسرحي «كان هربا من الواقع إلى عالم بديل يعاش بهناءة ورغد و يسر و سهولة أو كان في كثير من الحالات بحثا عن موضوع للكتابة فحسب من غير ارتباط بالواقع في شيء وهو هرب آخر منه [2].

وعليه فان الاتجاه نحو التاريخ في المسرحية السورية شهد تراجعا بعد خروج الاستعمار على عكس ما كان عليه في فترة الانتداب الفرنسي والسبب في ذلك كما سبق وأن اشرنا هو غياب الدافع السياسي للعودة إلى التاريخ ، كما أن ابتعاد تلك المسرحيات عن الواقع سببا آخر لتعثر خطى المسرحية التاريخية من جديد ، فقد «خلت هذه الإعمال من المعالجة الدرامية والفنية الحرفية المسرحية، مما أعاق تحويلها لعروض

1- المرجع السابق ، ص 228 .

2- المرجع نفسه ، ص 228 .

مسرحية مقبولة ، وبالتالي لم يستطع فنانو المسرح الجاد الوصول إلى البسطاء ، ولم يعكسوا روح السوريين وتقاليدهم»[1].

ظلت تلك المسرحيات مجرد نصوص كتبها أصحابها للتعبير عن أنفسهم وشجونهم، فليس فيها من الواقع ما يمكن الاعتداد به، فلم يحقق مسرحهم نجاحا يذكر لان المهم « أن نستفيد من دروس التاريخ وأن نخلق وعيا تاريخيا ورؤيا سايرة للأمور يفيد منها الواقع أكثر مما يفيد منها التاريخ »[2].

وعرف الاتجاه نحو التاريخ بداية من 1966 نوعا من الانتعاش حيث صدرت سلسلة من المسرحيات اتخذت من التاريخ مصدرا لها منها "الإزار الجريح" 1966 و "إنسان" 1967 و"الفارس الضائع" 1968 لسليمان العيسى و" غادة افاميا" 1967 لعدنان مردوم بك و" حكاية الأيام الثلاثة " 1968 لعمر النص[3] وجميعها شعرية طويلة ما عدى حكاية الأيام الثلاثة لعمر النص فهي نثرية قصيرة .

وكانت بداية الستينيات انسب الفترات لازدهار هذا الاتجاه مجددا في الأدب العربي، لان الظروف الصعبة التي مرت بها الأمة في تلك الفترة شجعت على العودة إلى التاريخ، فالهزائم و المحن التي أصابت الأمة زادت في ضرورة الارتباط بالتاريخ، ولعل هزيمة 5 جوان 1967 الأبرز في هذا المجال حيث كانت أقوى الصدمات والجروح التي أصابت الوطن العربي ، وكانت عاملا أساسيا من عوامل التفات الإنسان العربي إلى ذاته ، إذ حاول في غمرة الهزيمة والذل أن يجد في ماضيه المخرج الملائم من هذه الأزمة ، فصب

1- احمد إبراهيم ، الدراما والفرجة المسرحية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط 1 ، 2006 ،ص253.

2- احمد جاسم الحسين ، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث ، ص37

3- أحمد زياد محبك ، حركة التأليف المسرحي في سوريا ، ص 125

اهتمامه على تحليل واقعه لاسيما بعد إدراكه أن الهزيمة لم تكن عسكرية فحسب بل كانت حضارية أيضا ، وأن محو أثار الهزيمة والنهوض من جديد يتطلبان إعادة النظر في البني الاجتماعية والسياسية والثقافية للمجتمع العربي ، فكان التاريخ وحضوره المتميز في ذاكرة الشعوب بوابة للبحث عن الذات الضائعة ومنطلق للاستمرار.

و« العرب بعد الهزائم كانوا في اشد الحاجة إلى من يذكرهم بمآثر الآباء والأجداد، حتى يستمدوا منها المنطلق الجديد لحياتهم ، والبعد عن الإحباط والانكسار وعودة الثقة بالنفس العربية ، كي يبنوا أنفسهم مرة أخرى »[1] .

إذن كان التمسك بالوحدة القومية من أهم الدوافع التي جعلت الكاتب المسرحي السوري يتكئ على التاريخ ، إذ غالبا ما يتمسك بتاريخ أمته كي يستمد منه بعض التماسك وبث الأمل في نفسه المنكسرة وذلك عن طريق تمجيد فترات الزهو والازدهار في حياة الأمة.

ومما لا شك فيه أن البعد التاريخي مكون أصيل من مكونات الوحدة القومية ، إذ تزداد ملامحها رسوخا بمقدار تمسك أبناء هذه الأمة بذلك التاريخ ، والاعتزاز بالانتماء إليه و« يشتد هذا البعد بروزا وتألقا في الحقب التي يشتد فيها تشبث الأمة بأهداب قوميتها ، واستنفارها لها وهي في العادة مراحل الانتصار والانكسار في حياة الأمة التي تدعوا إلى الزهو بانتمائها القومي ، أوالى الإهابة بجذورها والاتكاء عليها في مواجهة خطر دائم»[2].

1- سعد أبو الرضا ، الكلمة والبناء الدرامي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، د.ط، 1968 ، ص291.

2- عز الدين إسماعيل ، الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر ، معهد البحوث والدراسات ، القاهرة ، د ط ، 1999 ، ص66 .

كانت العودة إلى الماضي نابعة من حس الفرد العربي لأنه وجد فيه المعادل الموضوعي لهويته العربية التي تميز حضارة هذه الأمة عن غيرها من الحضارات ، ومخرجا من التبعية الثقافية للغرب ، وانطلاقا من ذلك الشعور « اتجهت بعض عواطف الكتاب في القرن الماضي ومطلع هذا القرن نحو التاريخ العربي يستوحونه بعض المواقف القومية التي تدعوا إلى الفخر والاعتزاز ، وتثير في النفوس الحمية والأنفة ، وذلك لأسباب قومية وسياسية واجتماعية ، منها استفحال ظلم العثمانيين في بعض البلدان العربية وطغيان المستعمر في البعض الأخر، ثم تأخر الشعوب العربية عامة عن موكب الحضارة الحديثة »[1].

و أيقن المسرحيون في كامل القطر العربي بعد هزيمة 5 جوان 1967 أن ماضيهم هو السبيل القادر على حمل معاناتهم وآلامهم وهو المخرج الوحيد لما يعانون من تمزق نفسي وثقافي ، فكان تمردهم على الواقع سبيلا لارتدادهم إلى الماضي للتذكير بانجازات وإخفاقات الماضين واستخلاص العبرة في كل ذلك للحفاظ على الشخصية العربية، وإقامة الوحدة بين العرب ، ومن هنا « كان التركيز على الشخصية التراثية في مرحلة ما بعد الهزيمة رد فعل عنيف لما خلفته من أثار في الوجدان العربي »[2].

ولعل سبب عودة الكتاب المسرحيين إلى التاريخ في الفترة الأخيرة نابع من إيمانهم بان « الماضي يحفظ للأمة هويتها و للفكر وحدته وأصالته ، والعرب في حاضرهم أحوج إلى الحفاظ على هويتهم ووحدة فكرهم »[3] .

1- محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي ، دار الثقافة ، بيروت، ط 3، 1986 ، ص 28

2- مصطفى رمضاني ، توظيف التراث وإشكالية المسرح العربي ، مجلة عالم الفكر ،ع4 ، م17 ، وزارة الإعلام ، الكويت ، 1987 ، ص91

3- سمير سرحان ، المسرح والتراث ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د ط، 1989 ، ص 28 .

لقد كان لهذا التاريخ علامة فارقة في حياة المسرح السوري إذ وجد الكاتب المسرحي السوري نفسه مضطر لان يعبر عن أوضاع بلده الثقافية والسياسية والحضارية والاجتماعية ، ويستلهم مقومات الأمة التي ينتمي إليها ، هذا وقد اقترن جهده في مجال المسرحية التاريخية برؤيا المستقبل لتجنب وقوع انتكاسة أخرى بعد هزيمة 5 جوان 1967 ، فبرق من جديد شعاع المسرحية التاريخية وعادت إلى الارتباط بالواقع، إذ عبر أصحابها عن واقع الهزيمة معتمدين في ذلك عملية الإسقاط لإثارة قضايا الحاضر من خلال الماضي ، وحرص كتابها على أن يكون لهم لقاء متميز مع ماضيهم تتفجر فيه صخرة المعاناة تلبية لنداء النهوض المستمر وسعوا فيه جاهدين أن يكون شعلة أو شرارة تؤثر في بنية المجتمع .

ومن خلال جهود هؤلاء الكتاب وجدت المسرحية التاريخية في سورية في فترة الستينيات ميدانا رحيبا في القطر العربي السوري لاسيما بعد أن « بدأت تظهر بوادر نهضة مسرحية واضحة »[1] حيث لفت المسرح أنظار العديد من الأدباء منهم المتخصصين مثل وليد إخلاصي وممدوح عدوان ومصطفى الحلاج وعلي عقلة عرسان ورياض عصمت وخليل هنداوي ووليد مدفعي وفرحان بلبل وسعد الله ونوس وآخرون.

استمر حضور الاتجاه التاريخي في المسرحية السورية طوال فترة السبعينيات، حيث صدرت عدة مسرحيات تاريخية منها " محاكمة الرجل الذي لم يحارب" 1970 لممدوح عدوان و"مغامرة رأس المملوك جابر" 1971 لسعد الله ونوس و"المهرج" 1973 لمحمد الماغوط و"رضا قيصر" 1975 لعلي عقلة عرسان.

1- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط 2 ، 1978 ، ص184 .

لجا المسرحيون في هذه النصوص إلى عملية الإسقاط لرصد حركة المجتمع في جميع جوانبه، خاصة مع بداية الثورات في مختلف الأقطار العربية ، فتعاملوا مع التاريخ تعاملا حداثيا انطلاقا من الوعي التام بخصوصيته والرغبة في امتلاك مقوماته وتشرب قيمه لتطوير القدرة على التعامل معه .

وانطلاقا من جرأة التعامل مع هذا الفن « تمكن المسرح في سورية خلال السبعينيات وحتى ما يقرب من نهايتها من أن يقدم أعمالا متميزة في مستواها الأدبي والفكري والفني وفي استقطابها للجماهير »[1].

وعليه فقد طرا تحول كبير على المسرحية التاريخية مع نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، وانتقلت نقلة جديدة من الشكل القديم إلى الشكل الحداثي بتخلصها إلى حد ما من الشكل الغنائي الذي طبع المسرحيات التاريخية في النصف الأول من القرن العشرين، واستخدم الكتاب تقنيات جديدة ساهمت في إعطاء التاريخ نفسا جديدا بتحميله دلالات جديدة تقوم على الغموض والشفافية والإيحاء ليغدو النص المسرحي ثريا بممولاته وتأويلاته.

وارتباط المسرحيات التاريخية السورية بالواقع السياسي لا يعني الابتعاد عن قضايا الواقع الاجتماعي ، وعلى الرغم من تعالي موجة المسرح السياسي مع بداية الستينيات وتراجع موجة المسرح الاجتماعي فان الاهتمام بالواقع الاجتماعي يعود من جديد مع نهاية السبعينيات ، إذ ظهرت عدة أعمال مسرحية ذات مصدر تاريخي عالجت في جوهرها قضايا اجتماعية منها "مكاشفات عائشة بنت طلحة" و" أبو حيان التوحيدي"

---

1 – علي عقلة عرسان ، وقفات مع المسرح العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط،1996 ، ص26 .

1983 و"الأيام الطوال في حياة أبي القاسم ألمرادي" لمحي الدين البرادعي و"منمنمات تاريخية" و"طقوس الإشارات والتحولات" 1994 لسعد الله ونوس .

نلخص مما سبق إلى القول أن مسيرة المسرحية التاريخية في سورية امتازت حينا بالتألق والتعثر حينا آخر ، ولعل السبب المباشر في ذلك هو تغيرات الواقع السياسي لان ظهورها ارتبط بتدهور الواقع السياسي- إن صح التعبير- كما أن غيابها يعني تحسن الوضع السياسي.

والواقع أن التطورات العميقة في الأدب مرتبطة بالتطورات السياسية ، فما انجر عن هزيمة 5جوان 1967 من نتائج على صعيد التأليف الأدبي والمسرحي تأكيدا على ذلك، كما أن الفن والأدب عامل فعال يسهم في خلق هذه التطورات ويتأثر بها في آن مثل ما حصل في مسرح الستينيات في سورية أو في كامل القطر العربي على امتداده فمن الجلي في سورية أن جو الاستبداد الذي كان يخيم على البلاد بسبب الاستعمار والاستبداد وما تبعه من حكومات ظالمة هو الذي حتم على المسرحيين أن يحيدوا عن طريق التوجيه المباشر فعمدوا إلى تنكير عواطفهم وأفكارهم في ثياب التاريخ وفي التلميح ما قد يفوق التصريح، كما أن المجتمع السوري يعيش أحداثا جساما لا يستطيع الأدب أو المسرح أن يبقي بمعزل عنها ، حيث اخذ المسرحيون السوريون يعبرون عن واقعهم السياسي والاجتماعي بصورة متفاوتة ، وغدا المسرح ركنا أساسيا في حياتهم ، وهذا الاهتمام يشير إلى تبدل هام في مفهوم المسرحية التاريخية التي غدت مختلفة على ما كانت عليه عند الأوائل ، فبعد أن كانت تقدس التاريخ وتتغنى بأمجاده صارت في مرحلة لاحقة أكثر تعلقا بالحاضر وخدمة له .

ويمكننا القول أن انعطاف المسرحيين السوريين نحو القص التاريخي كان إطارا رفيعا يؤسس لأصالة فنية ذات بعد تاريخي يوصل الماضي بالحاضر حققت المسرحية من خلاله نوعا من الأصالة مما خلق تواصلا من نوع خاص مع المتلقي وبهذا تكون المسرحية التاريخية السورية قد ضاهت المسرحية التاريخية في مصر من حيث النضج أو ربما قد تفوقت عليها .

الفصل الأول

الموروث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس

1- حضور التاريخ وتجلياته في مسرح ونوس

يعد سعد الله ونوس من ابرز رجال المسرح المعاصرين الذين احتل التاريخ مكانة هامة في أعمالهم المسرحية ، فقد امن بضرورة العودة إلى الماضي في الحياة الإنسانية ، واعتبر حضور التاريخ في الحياة الثقافية المعاصرة شرط ضروري لاكتمال الحضارة ، لأنه جزء فاعل فيها ، وانطلق في ذلك من فكرة جوهرية مفادها « أن حرمان المجتمع من تاريخه هو واحد من أهم آليات تهميش المجتمع المدني وسيادة الاستبداد»[1] .

وأول ما يلاحظه المطلع على أعماله ذات المصدر التاريخي أنها لم تظهر إلا في مرحلة إبداعاته الثانية ، فما هو سبب تأخر ونوس في العودة إلى التاريخ ؟ وما هو السبب المباشر في التفاته إلى هذا المصدر؟

انشغل سعد الله ونوس في بداية كتابته للمسرح بالاتكاء على المصدر الأسطوري، حيث اصدر سلسلة من المسرحيات القصيرة كتبها في بداية الستينيات ، تقريبا مابين عامي 1961 و 1967 ، وكانت البداية مع "الحياة أبدا" 1961 ، واردفها بمسرحية " مادوزا تحدق في الحياة" 1963 ، تلاها بمسرحية "جثة على الرصيف" و"فصد الدم 1963 ، ثم مسرحية "الجراد" و"مأساة بائع الدبس الفقير" 1964 ، وبعدها مسرحية "الرسول المجهول في مأتم انتيجونا" و"المقهى الزجاجي" و"لعبة الدبابيس" 1965 ليختتم هذا التوجه من الكتابة، ولقد صدرت هذه المسرحيات في مجموعة واحدة تحت اسم "حكاية جوقة التماثيل" عن وزارة الثقافة السورية 1965 .

1- سعد الله ونوس، هوامش ثقافية ، دار الآداب ، بيروت ، د ط ، 1992 ، ص 664 .

وتتميز مسرحيات هذه المرحلة معظمها بالقصر ، فاغلبها ذات فصل واحد ، يصعب أحيانا على قارئها تحديد طبيعتها الاجناسية ، نظرا لمزج الكاتب في اغلب تلك المسرحيات بين تقنيات القصة وتقنيات المسرحية ، واهتم فيها بتوضيح بعض الأفكار الفلسفية التي تأثر بها نتيجة قراءاته عن الوجودية ، واطلاعه على الثقافات والأفكار الغربية ، مما أضفى على مسرحياته الأولى نوعا من الغموض والتجريد ، فبدت أعماله تلك موجه إلى النخبة المثقفة القادرة وحدها على فهم تلك الأفكار ، وفك رموزها واستيعاب دلالاتها الأمر الذي جعل بعض النقاد يرون أن هذه المسرحيات لا تصلح للعرض المسرحي – الموجه في أساسه إلى الجماهير العريضة- وإنما موجهة للقراء بالدرجة الأولى ، وقد يكون سبب ذلك من جانب أخر أن الكاتب اعد هذه المسرحيات القصيرة للقراء ولم يكن في نيته أن توجه إلى التمثيل أمام الجماهير الشعبية العريضة.

ويمكن القول أن ما ميز هذه الأعمال هو محاولة تقديم رسالة للقراء بمعالجة الموضوعات التي تتعلق بالواقع السياسي ، هذا الاهتمام الذي تحول في مرحلته اللاحقة إلى شغف وهاجس ظل يلازمه ويؤرقه طيلة حياته المسرحية والإنسانية ، وكان يعبر عن هذا الهاجس من خلال مسرحيات « تتسم بالجدة والجرأة ، وتمتاز بالفنية المتمثلة في مسرحيات قصيرة ، تؤكد التوتر الشديد ، ولا تغيب عنها بعض المؤثرات الثقافية ، ولكنها تتمثلها ، وتصدر عنها في غير ما تقليد لتؤكد خصوصيتها »[1].

إذن كان تأثر ونوس بالثقافة الغربية واهتمامه بتوضيح بعض الأفكار الفلسفية والرموز الأسطورية لطبقة المثقفين سببا في ابتعاده عن التاريخ الذي يتعلق بوجدان الشعوب العربية الواسعة .

1- احمد زياد محبك ، مسرح سعد الله ونوس ، مجلة فصول، ع 1 ، م 16 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف 1997 ، ص 383 .

وحين سافر ونوس إلى باريس تأثر بالفكر الماركسي ، واطلع على أفكار(اروين بيسكاتور) و (بيتر فايس) و(برتولد بريشت) حول المسرح ، والدور الذي ينبغي أن يؤديه في الحياة الاجتماعية والسياسية ، فاقتنع بعدم ملائمة مسرحياته ذات الطابع الأسطوري والتجريدي للأوضاع المستجدة التي عصفت بالمجتمع العربي ، مما ألزمه تغيير آليات خطابه لينفتح أكثر على الجماهير الشعبية العريضة.

ولعل أهم حدث ساهم في تحوله إلى مرحلته الجديدة هي نكبة 5 جوان 1967 التي كان لها وقعا عنيفا على نفسه مما اضطره إلى تبديل موقفه ونظرته إلى أهمية المسرح ، ووظيفته ، فقد كانت « الهزيمة محرضا قويا لكي يغير ونوس في شكل مسرحه ، ويهجر تلك الصيغة الذهنية للكتابة المسرحية التي ظلت مهيمنة على عمله المسرحي قبل الهزيمة »[1] .

بعد أن ابتعد عن ذاته الوجودية لم يعد مسرحه في مرحلة ما بعد الهزيمة معزولا في أبراج عاجية ، بل انفتح على الجماهير الشعبية العريضة لان « المسرح الذي يقدم صورا حية لأحداث حقيقية أو موضوعية وقعت بين الناس ، ويعالجها كما يجب أن تكون لا كما هي عليه لا يمكن أن يتوجه إلى فئة قليلة من الناس ، بل إلى الجماهير الواسعة المعطاءة ليعكس صورا صادقة فعالة عن الواقع الذي نعيشه»[2].

ولعل حرصه على تبني قضايا الطبقات الكادحة من الشعب ، ومحاولة التأثير فيها لجعلها تنشغل بقضاياها المصيرية التي ينبغي أن يكون لها رأيا فيها ، ودورا في تغيير

1- فخري صالح ، مسرح سعد الله ونوس ، مجلة فصول ، ع 1 ، م 14 ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ربيع 1995 ، ص 331.

2- عبد الله أبو هيف ، الانجاز والمعاناة ، حاضر المسرح العربي في سورية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، د ط ، 1988 ، ص 45 .

أوضاع المجتمع السياسية والاجتماعية والاقتصادية السيئة جعله يجد في تجريب مضامين جديدة تتصل بفكر و وجدان الشعوب العربية لتحقيق الفعالية المطلوبة ، فاهتدى إلى عدة مصادر متنوعة أنتج من خلالها عدة مسرحيات تستهدف التواصل مع وجدان الجمهور العربي وهي على التوالي : "حفلة سمر من اجل 5 حزيران"1968 "، ثم مسرحية "الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر" 1969، وبعدها بسنة كتب "الملك هو الملك" ثم "سهرة مع أبي خليل القباني" 1973 لينتهي هذه المرحلة بمسرحية "رحلة حنظله من الغفلة إلى اليقظة"1977 .

كان حضور التاريخ أهم ما ميز أعمال هذه المرحلة ، إذ افتتح ونوس رحلته مع المصدر التاريخي بمسرحية " رأس المملوك جابر" التي عاد فيها إلى حادثة تاريخية معروفة وهي سقوط بغداد في يد المغول ، واستحضر حكاية الخلاف الذي وقع بين آخر خلفاء بني العباس وتنافسهما على الحكم ولجوء الوزير إلى مراسلة المغول والتعاون معهم طمعا في أن تؤول السلطة إليه ، و يعقب ذلك زحف المغول و سقوط دار العلم والسلام .

وبعد سنتين جاءت مسرحيته التاريخية الثانية وهي" سهرة مع أبي خليل القباني" 1973 التي استحضر فيها شخصية هامة في تاريخ المسرح العربي وهي شخصية أبي خليل القباني الذي أرسى دعائم هذا الفن في سورية وساهم في تنشيط الحركة المسرحية في مصر .

ولعل ما ميز هذه المرحلة أيضا من مسيرته المسرحية انه عني عناية كبيرة بجمهوره ، فبعدما كان الجمهور غائبا عن ذهنه في نصوصه الأسطورية والتجريدية الأولى نجده حاضرا ومشاركا في أعماله التاريخية التالية ، مما خلق نوعا من الخصوصية والحميمية بين المسرح والمتلقي .

ووعي ونوس بأهمية المتفرج جعله يحدد الجمهور الذي يراد مخاطبته ثم يبحث عن المادة التاريخية التي ينبغي استحضارها ، ذلك أن المعرفة الدقيقة بهوية الجمهور ومكانته

الاجتماعية ، ومستواها الثقافي ، ومشاكله ، هو السبيل الأمثل لتحديد المضامين والأفكار التي يفترض أن يتوجه بها العمل المسرحي إليه..

والجمهور الذي يريده ونوس هو تلك الطبقات الكادحة من الشعب التي تحيا ظروفا معيشية قاسية ، ولها ما لا يحصى من المشاكل والأزمات ، يفترض إن يكون رجل المسرح على دراية بها ، حتى يتمكن من التعبير الصادق عن تلك الهموم والمشاكل ، ومن ثم ربط جسور التواصل مع أصحابها ، وبالتالي العمل على توعيتها بمصيرها ، وحثها على تغيير واقعها ، لذلك يصرح ونوس قائلا : « إننا نصنع مسرحا لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية ، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعا »[1] .

ومن هنا يعتقد ونوس أن أصالة الخطاب التاريخي وقدرته على تحقيق معظم وظائفه المرجوة في استحضاره لا يمكن أن تكون إلا من خلال معرفة عميقة بالجمهور الموجه إليه ، حتى يتمكن من استنباط الحكمة من استدعائه .

يظهر من خلال تحديد الكاتب لنوعية المتلقي ، مدى تأثره بأفكار الكاتب الألماني (برتولد بريشت) ، وبمسرحه الملحمي ، الداعي إلى الثورة والتمرد ، حيث اتخذ (بريخت) بدوره من الطبقات الكادحة جمهورا يتوجه إليه بأعماله المسرحية .

وبما أن ونوس ينطلق من واقع المتلقي ، ويريد تحقيق أقصى درجة من التواصل معه، فانه يرى أن شكل التعبير الذي يجب أن يتبعه الكاتب المسرحي يجب ان يتلاءم ومستوى

1- سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، دار الفكر العربي ، بيروت ، د ط، 1988 ، ص 23 .

الجمهور المختار وذوقه ، فهو يدعو إلى ممارسة التجريب على الشكل إلى جانب المضمون لتحقيق الاستجابة لدى الجمهور ، كما يرى إمكانية استغلال أشكال الفرجة الشعبية في مسرحنا العربي ، ومن هنا بدا يبحث في الأساليب المألوفة التي تسمح للمتفرج بالانزلاق في

العملية المسرحية والتورط فيها لتتماهى الحدود الفاصلة بين قاعة العرض وقاعة المتفرجين ، ومن ثم تتحقق الوظيفة التواصلية ، ويدمج المتلقي في الحوار لمعالجة قضاياه المصيرية ، وفي هذا يقول ونوس : « منذ الستينيات كنت ابحث عن صيغة مسرحية ما تكون أليفة لدى الجمهور، وقادرة على أن تكون فاعلة في الواقع الراهن (...) قلت في نفسي ، لماذا لا ننطلق من الراهن ، ومن وضع متفرجينا ، لماذا لا نستفيد من عاداتهم في الفرجة وأشكال استجابتهم لها(...) ومن هنا نشأت حفلة سمر ، ومن هنا نشأت محاولات البحث عن أشكال الفرجة في المملوك جابر وسواها ،لم يكن مهما بالنسبة لي أن نسمي التجربة احتفالية أو طليعية ، وإنما أن نقدم مسرحا قادرا على الفعل والتأثير»[1].

وكان توظيف تلك الأشكال التراثية في عدد من المسرحيات منها "رأس المملوك جابر" و "سهرة مع أبي خليل القباني" كوسيلة أراد الكاتب من خلالها أن يوجه الجمهور إلى التأمل في تاريخه ، ومن ثم مناقشته ، وبالتالي مناقشة قضاياه الراهنة التي لا تنفصل عن ذلك الماضي .

حرص ونوس في هاتين المسرحيتين اللتين استحضر فيهما تلك الأشكال الشعبية على تحقيق التواصل مع الجمهور نظرا لقناعته بضرورة هذه العلاقة خلال النص ، ومحاولة استثارته لطرح عدد من التساؤلات ، وهذا ما جعله يستعير أيضا بعض تقنيات ـــ

1- سعد الله ونوس ، هوامش ثقافية ، ص 460 .

المسرح الغربي منها أسلوب "المسرح داخل المسرح" الذي يسمح للكاتب بقول كثيرا مما يريد قوله دون اثر كبير لأي حرج ، إضافة إلى انه يلغي الحواجز بين الصالة والخشبة.

يختار ونوس المضامين ومن ثم يختار الطريقة أو القالب المناسب الذي يقدم من خلاله عمله، ففي هذا السياق يؤكد ونوس انه « عندما يختار رجل المسرح متفرجيه ، يختار معهم

مشاكلهم ومطامحهم ، وعند إذ لا مفر من أن يتبنى رأيا في هذه المشاكل والمطامح ، وان يبحث من ثم عن وسيلته الخاصة للتعبير عن هذا الرأي »[1].

وانطلاقا من ضرورة انسجام المضمون مع الشكل يطرح ونوس مفهوم "التسييس" الذي حدده من ناحيتين : من الناحية الفكرية ومن الناحية الفنية ، حيث ينسجم ويتكاثف الشكل مع المضمون ليحقق المسرح الغاية المرجوة منه، فالتسييس عنده يعني

« أن تطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة، وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية و السياسية، وان نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل (...) أما الزاوية الثانية في مفهوم التسييس فهي تلك التي تهتم بالجانب الجمالي (...) إذ لا بد من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة »[2].

ويبدو أن مفهوم المسرح ووظيفته لدى ونوس تتفق إلى حد كبير مع مفهوم المسرح السياسي لدى كل من (بيسكاتور) رائد المسرح السياسي و(برتولد بريشت) صاحب نظرية المسرح الملحمي ، ولعل ذلك راجع إلى تأثره الشديد بهما .

والمسرح الذي أراد خلقه ونوس في هذه المرحلة هو ذلك الذي يضطلع بمهمة توعية الجماهير بواقعها ويعكس لها أوضاعها ، مبينا أهمية تغيير تلك الأوضاع ، مما يزرع في

1- سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، ص 113 .

2- المرجع نفسه، ص 92 .

نفوسها الأمل في التغيير ، فيكون ذلك دافعا يجعل تلك الجماهير تباشر عملها في تغيير واقعها.

إن المسرح الذي يريده نوس هو ذلك « الذي يدرك مهمته المزدوجة هذه : أن يعلم ويحفز متفرجيه ، هو المسرح الذي لا يريح المتفرج أو ينفس عن كربته (...) بل على

العكس هو المسرح الذي يقلق ويزيد المتفرج احتقانا ، وفي المدى البعيد تهيؤه لمباشرة تغيير القدر»[1].

وأدرك أن الجمهور يحتاج إلى تلبية حاجياته ، ولكي يلبي المسرح هذه الحاجات يتطلب منه اولا أن يعي أهمية دوره في العرض باعتباره طرفا أساسيا فيه ، وثانيا أن يتحرر من سلبيته في اتخاذ القرارات ، وثالثهما أن يحس بمسؤوليته تجاه ذلك .

كانت رغبته في التواصل مع الجمهور والتأثير فيه من اجل دفعه إلى التغيير في مرحلته إبداعاته الثانية سببا في عودته إلى المصدر التاريخي فتجلت أهمية التواصل في مرحلة صعبة من تاريخ الأمة العربية .

بعد مرحلة من النجاح والتميز التي أبدع فيها الكاتب في استحضار التاريخ من خلال مسرحيتين هما "رأس المملوك جابر " وسهرة مع أبي خليل القباني " ترك قلمه وتوقف عن الكتابة ، وذلك بعد أن ضاع مشروعه الثقافي الوطني الكبير الذي كان يطمح من خلاله إلى حلم التحرر والوحدة القومية والعدالة الاجتماعية بسبب التحولات التي حدثت على مستوى العالم العربي ، وهو في ذلك يقول : « مبدئيا ، يمكنني القول بأنني بدأت في نهاية السبعينيات أضيع مشروعي(...)هناك أحلام كثيرة بدأت تتفتت بين

1- سعد الله ونوس ،بيانات لمسرح عربي جديد ، ص 36 .

يدي ، هناك تصورات لا تخلو من التبسيط ، بدأت تمزقها الأحداث ، هناك تحولات فاجرة لم أكن قد هيأت نفسي لها ، وأظن أن كثيرين من العرب لم يكونوا قد هيئوا أنفسهم لمواجهتها ووعيها والتعبير عنها »[1].

ويبدو أن التحولات والأحداث السياسية التي توالت على الأقطار العربية خلال السبعينيات حتى التسعينيات ،كحرب أكتوبر ، وحرب الخليج، وبروز الفكر السلفي واستحكامه إضافة إلى تراجع هامش الديمقراطية وهيمنة الاستبداد ، إلى غير ذلك من الأزمات التي عرفها الوطن العربي، كانت كلها أسباب دفعت ونوس إلى الوقوف مع ذاته في محاولة لإعادة ترتيب أوراقه ، ومراجعة قناعاته ، وتحليل ما يدور حوله خاصة انه كان يربط دائما نجاح أعماله الأدبية بمدى فاعليتها في الواقع وفي حركة التاريخ .

أمام تلك الهزات العنيفة التي عصفت به أراد أن يأخذ قسطا من الوقت لمراجعة ذاته وتأمل العالم من حوله ، ولم يكترث إن طالت فترة الصمت تلك أم قصرت ، لأنه كان يراها ضرورية وملحة ، ففي ذلك يقول : «اعتقد أن فترة الصمت كانت ضرورية ، أو لا يمكن تفاديها ، إنها مراجعة للذات ، وبالتالي لوضع جيل من المثقفين بسطوا التاريخ في فورة حماستهم وتعجلهم فحولوه إلى عدد من اللافتات والشعارات(...) لكن التاريخ ثار من هذه المحاولات التبسيطية ، وتابع مجراه فتركنا عراة من شعاراتنا الممزقة والمهترئة »[2].

ومن منطلق المسؤولية ودور المثقف ورسالته اعتبر ونوس نفسه وجيله مسؤولين عما حدث، ذلك أنهم لم يتعمقوا في رؤية الواقع والقوي السياسية والاجتماعية المتصارعة فيه، بل انصرفوا إلى الإنشاء اللغوي الفارغ من خلال تمجيد الماضي وإحياء بعض صوره

1- المرجع السابق ، ص 36 .
2- سعد الله ونوس ، هوامش ثقافية ، ص 447 .

المشرقة مما أدى بهم إلى تضليل القارئ أو المتفرج عن المشاكل الحقيقية التي تعصف به في الواقع الموضوعي ، لذلك فانه « يرفض أن تتحول الثقافة إلى مجرد امتياز متعال ، ولا أن تصبح نشاطا مجانيا بعيدا عن حركة المجتمع ، إذ تتحول في الحالة الأولى إلى أداة من أدوات القمع ، وتصبح في الحالة الثانية واحدة من أدوات التخدير »[1].

كان ونوس يرى أن مسؤولية المثقف عما يكتبه جسيمة ، وكان يهاجم أولئك الذين يقدمون للقراء معلومات غير دقيقة وسطحية ، فالكاتب الذي يعود إلى التاريخ- حسب رأيه- لا يجب أن يكتفي بتمجيده ووضع له الشعارات البراقة وإنما يجب أن ينغمس فيه بروح موضوعية نقدية ، ويتقصى جميع جوانبه حتى لا يقع في الخطأ الذي وقع فيه هو وجيله قبل حدوث تلك التحولات المفجعة ، ومن هنا فانه حرص على عنصر المصداقية في كل نصوصه التاريخية ، ولا يقدم قراءة للتاريخ إلا إذا كان متأكدا انه أحاط بها من كل زواياها وهو في هذا يقول : « مما لا شك فيه أن عدم احترام الكاتب لمادته، واستهتاره في تقصي جوانبها ، والتدقيق في معطياتها ، لا يشف فقط عن خواء هذا الكاتب ورخص علاقته بالكلمة (...) بل يتجاوز ذلك إلى تأثيرات سلبية على جمهور القراء وعلى البيئة التي يمارس فيها الكاتب نشاطه (...) هناك كتاب يغشوننا ، ويغرسون في أذهاننا أرباع حقائق وجمل إنشائية ومعلومات غير موثوقة ، وبالتالي فإنهم يكونون، وبأصابع لا ترتعش ، جيلا من السطحيين ومن الرؤوس التي تظن بالفراغ »[2].

إن ما يعني ونوس هو إن يكتب التاريخ بطريقة علمية متحررة من القداسة التي أبعدته عن اجتهادات الفكر الإنساني ، وجعلته مادة متحجرة .

1- احمد سخسوخ ، مشروع ونوس الثقافي الوطني ، مجلة فصول ،ع 4 ، م 16 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، صيف 1997 ، ص 338 .

2- المرجع نفسه ، ص 338 .

ومع كل تلك الأحداث التي توالت خلال هذه المرحلة ، رأى ونوس أن الأسباب التي تدعوه إلى الصمت أكثر من تلك التي تحفز على الكتابة والعمل« فحين يفقد الكاتب الإيمان النسبي بأنه قادر على التغيير ، فانه يفقد الدافع للكتابة »[1].

قرر الكاتب العودة أخيرا ومواصلة الكتابة ، بعد فترة من الصمت غطت السنوات الأخيرة من السبعينيات وطوال الثمانينيات ، فرغم كل ما تعرض له من هزات عنيفة منها ضياع مشروعه الثقافي-الوطني ، إلا انه ظل مؤمنا أن المسرح فن له ضرورة في الحياة الإنسانية ، وله وظيفة هامة ينبغي عليه تأديتها ، ولذا يجب الحفاظ عليه ، ونتيجة لذلك عاد في أوائل التسعينيات ليمارس فعل الكتابة والإبداع ، مفتتحا مرحلة جديدة في مسيرته المسرحية عمل فيها مناضلا في سبيل إخراج مجتمعه من ورطته التاريخية ، فكانت البداية مع مسرحية"الاغتصاب" 1990 ، تلاها ب"طقوس الإشارات والتحولات" و"منمنمات تاريخية" و"يوم من زماننا" 1993 ثم " أحلام شقية"1994 ، و"ملحمة السراب" 1995 لتكون "الأيام المخمورة" آخر ما يخطه قبل أن يفارق الحياة .

إذن بعد أكثر من عشرين سنة على صدور مسرحيتي " رأس المملوك جابر" و "سهرة مع ابي خليل القباني" عاد من جديد إلى المصدر التاريخي ، فنشر " منمنمات تاريخية" التي عاد فيها إلى حادثة تاريخية مشهورة تدور حول تدمير دمشق على يد التتار ، واستحضر شخصية (ابن خلدون) وعرض لموقفه من احتلال (تيمولنك) لدمشق .

وختم ونوس رحلته مع المصدر التاريخي بمسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" 1994 التي رجع فيها إلى تاريخ سورية الحديث وبالتحديد منتصف القرن التاسع عشر

1- سعد الله ونوس، هوامش ثقافية، ص 453 .

واستمد منه نادرة تاريخية يرويها فخري البارودي في مذكراته تحت عنوان "تضامن أهل دمشق"[1] .

لقد كان للتاريخ حضورا مميزا في هذه المرحلة ، خاصة وان ونوس لم يعد يستحضره في نصوصه المسرحية ليفجر ثورة أو يغير حركته ، فالتغيير السريع للمجتمع لم يعد الضرورة الأولى والملحة بالنسبة إليه ، لأنه أدرك أخيرا أن إحداث الثورة وتغيير المجتمع لا يتأتيان إلا بمعرفة الفرد لذاته من الداخل ، ومحاولة تغيير نفسه أولا ، ويؤكد ونوس ذلك بقوله: « حين انظر إلى الظروف الموضوعية التي نعيش فيها (...) فإنني اعتقد أن المسرح لا يستطيع أن يكون عامل تغيير فوري (...) إن فاعلية المسرح في تقديري الآن هي بالضبط ألا يشغل نفسه بالتغيير الثوري السريع ، هي أن يكون وسيلة اتصال جماهيرية توسع أفق المتفرج معرفيا»[2].

اهتدى ونوس بعد أن تأمل تجربته إلى أن المسالة أعمق من أن تختزل في ثنائية السلطة والمجتمع ، فالبني الاجتماعية العربية لا تزال على درجة كبيرة من التخلف في مقابل تسارع حركة التحديث ، وغياب أي مشروع مستقبلي للتدارك ، فانصرف حينئذ عن صورة المتفرج الحقيقي إلى متفرج محتمل يفسح له مجال التأويل دون أن يلزمه بقراءة واحدة للتاريخ .

وليتمكن الكاتب من تغيير المجتمع العربي ، وهز سكونه عمل في مسرحياته الأخيرة على كشف عورات ذلك المجتمع ، وتعرية نفسية أفراده عبر أبعاد مختلفة منها البعد

1- فخري البارودي ، مذكرات البارودي ، ج 1 ، دار الحياة ، دمشق ، 1951 ، ص 14 .
2- سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، ص 115 .

التاريخي ، فاطل الفرد برأسه وعالمه الخاص و« لم يعد ونوس يتجاهل الاستثناء والتفرد والمكونات النفسية، مؤكدا أنها مما يمنح الجماعة "قوة إنسانية" ويجاوز كونها من أحاد فارغة »[1].

لم يعد ونوس في مرحلة إبداعاته الأخيرة يتجاوز كل ما هو فردي وذاتي ، وللمرة الأولى ينظر إلى الشخصيات « بوصفها ذواتا اجتماعية لها مفرداتها الخاصة وكينونتها المستقلة ، لها حياتها اليومية ومتاعبها التي تعوقها عن الفعل الثوري ، فالعائق هنا ، لم يصبح نقصا في الوعي السياسي للمتفرج الفعلي ، وإنما نقص في الوعي بذاته بوصفه عنصرا من سياق اجتماعي متخلف ، محجوز عن النهضة »[2].

رغم فجوات التوقف التي فصلت بين أعمال الكاتب ذات المصدر التاريخي ، إلا أن ذلك لا يعني أن هناك انفصالا بين هذه المسرحيات ذات المصدر التاريخي ، فهي إن اختلفت في تفاصيل ونقاط معينة ، إلا أنها تظل محا فظة على قدر من الانسجام ، ويظل خيط الإبداع ، الذي لا يمكن أن ينقطع واصلا بينها .

كان الواقع السياسي هو الذي يفرض دائما على المسرحيين السوريين أن يعودوا إلى المصدر التاريخي ، وذلك لا يعني عدم وجود دوافع أخرى وجهت ونوس إلى ماضي أمته ، فما هي دوافع عودته إلى الموروث التاريخي ؟

1- عبلة الرويني ، السؤال الديمقراطي في مشروع سعد الله ونوس ، مجلة فصول ،ع 1 ، م 16 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، صيف 1997 ، ص 402 .

2- حازم شحاتة ، المؤلف المشارك ، مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله ونوس ، مجلة فصول، ع 1، م 16 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، صيف 1997 ، ص 365 .

2- دوافع عودة ونوس إلى التاريخ

تعددت دوافع العودة إلى الموروث التاريخي من كاتب إلى آخر ومن فترة إلى أخرى، وقد قسمها الدارسون إلى قسمين :

أولا– الدوافع الفنية: وهي كثيرة ومتنوعة وقد أجملها بعض الدارسين في النقاط التالية:

1– قابلية التمسرح: حيث يوفر التاريخ للمبدعين مادة جاهزة تسهل عليهم عملية التأليف إذ يستطيعون تفكيك عناصره ومن ثم إعادة تشكيلها وتكوينها وفق ما يخدم مواقفهم ، وهذا حتما أقل جهدا من إبداع حوادث وشخصيات وأماكن وأزمان.

وانطلاقا من هذه سهولة التشكيل التي يتميز بها التراث التاريخي عاد ونوس كغيره من الكتاب المسرحيين ، فقدم عددا من النصوص المسرحية ذات المصدر التاريخي ، ولأنه كاتب متمرن على فهمه استطاع أن يطوع التاريخ بحوادثه وشخصياته لصالح فنه ، فقام باستحضار عناصر تاريخية (أحداث وشخصيات) وفككها ثم أعاد بناءها من جديد بما يتوافق ورؤيته المعاصرة ، فتضمنت مسرحياته وفقا لذلك روح التاريخ ومكوناته وعبرت عن الواقع ، فاستعادت العناصر التاريخية حيويتها مؤكدة قدرة البقاء والتجدد، وظهرت شخصياته وكأنها شخصيات حقيقية بعثت من الماضي لتمثل إنسان العصر الحاضر، وبدت أحداث مسرحياته وكأنه لحظة جزئية من لحظات الماضي.

2– إضفاء قداسة على العمل المسرحي: لم تأت رغبة ونوس في استدعائه للتاريخ من فراغ بل لأنه أدرك ما يضفيه التاريخ على العمل المسرحي من الجلال والوقار ، ويساعد على منحه الأصالة والرسوخ لاسيما وأنه جزء فاعل من التراث الثقافي للأمة ، فالتاريخ يحفل بالحضور الدائم والحي في وجدان الجماهير الشعبية ، وعندما يستخدم المسرحي هذا المضمون التراثي ، فانه سيضفي على تجربته نوعا من الأصالة .

3– فاعلية الحوادث والشخصيات: يحوي التاريخ حوادث مفصلة ومتسلسلة فاعلة ومؤثرة عبر الأزمان ويمتلك شخصيات مميزة قوية الحضور والتأثير في نفوس المتلقين لما تتمتع به من ثقل وزنها عبر الأزمنة ، لذلك اتجه نخبة من الكتاب نحو استحضارها في نصوصهم الإبداعية من بينهم سعد الله ونوس الذي عاد إلى التاريخ لإدراكه قيمة المخزون الثقافي

المتنوع لامته العربية ، وما يكتنزه من دلالات تبلورت على مر الأيام، فالتاريخ ليس مادة جامدة ذات طبيعة تراكمية بل هو« متجددا دائما حسب نظرة الكاتب المسرحي له، أو المبدع عموما ، ودلالة الشخصية التاريخية بما تحمله من قابلية للتأويل والتفسير هي التي يستغلها الكاتب المسرحي للتعبير عن واقعه وواقع عصره »[1] .

4- الغزارة والتنوع : تعد خاصيتي الغزارة والتنوع في التراث التاريخي من أهم الدوافع الفنية التي استقطبت اهتمام الكتاب ومن بينهم سعد الله ونوس « فالتاريخ العربي حافل بالبطولات والمواقف الإنسانية (...) سواء منه القديم الذي يعبر عن الحياة الجاهلية وحياة العرب بعد الإسلام هو تاريخ غني وثري بتجارب حياة الملوك والأمراء سواء في المشرق العربي بلاد الحجاز والشام والعراق أوفي المغرب العربي من مصر حتى الأندلس »[2].

5- تسهيل التواصل مع المتلقي : إن رغبة سعد الله ونوس الجامحة في التواصل مع المتلقي من خلال نصوصه المسرحية جعلته يستحضر التاريخ ، لان هذا الأخير يمتلك لدى الجمهور رصيدا

1- نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، د ط، 1985 ، ص 48.

2- صالح لمباركيه ، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، الجزائر، د ط، 2005 ، ص 27 .

معرفيا وعاطفيا ، مما يسهل عليه خطابه، ويجعله سريع التأثير والتواصل، فتوظيف حكاية من الحكايات – حسب ونوس– ضمانة من الضمانات لشد المتلقي لينابيع العرض أو ليقرا المسرحية.

كانت هذه الدوافع الفنية سببا مباشرا في عودة بعض الكتاب إلى التاريخ العربي أو العالمي ، ولكن اغلب الكتاب العرب ومن بينهم سعد الله ونوس رغم أنهم عادوا إلى

التاريخ لأسباب فنية فان ذلك لا ينفي وجود أسباب أخرى لا تتعلق بالجانب الجمالي دفعتهم إلي التنقيب في سجلات الماضي .

ثانيا–الدوافع الغير فنية

1– **تعليم التاريخ** : يقف الهدف التعليمي والغاية التثقيفية في مقدمة الدوافع غير الفنية التي جعلت الكتاب في شتى الأجناس الأدبية يعودون إلى التاريخ ويستحضرون وقائعه وشخصياته فهم ينطلقون من « قيمة تعليمية محددة تكشف لنا التاريخ بطريقة قصصية شائقة تخلق لدينا وعيا سياسيا و اجتماعيا بماضينا »[1] إذ يمكن أن تعمد هذه الأعمال

الإبداعية إلى تربية الأجيال القادمة وتثقيفها بإعادة إنتاج المعرفة التاريخية فنيا عند تلك الأجيال ، ليس هذا فحسب بل يمكن توظيف من التاريخ في بناء صرح الحضارة العربية على قيم وعبر مستمدة من الماضي .

وتعتبر المسرحية في نظر اغلب الدارسين أكثر الأجناس الأدبية عناية بالوظيفة التوعية لمقدرتها على التأثير في الجمهور نظرا للخصوصية التي يتمتع بها هذا الفن لإمكانية التعامل معه بوصفه نصا مكتوبا، وبعد ذلك نصا مشخصا يرى بالعين يتيح للامي والمثقف مشاهدته، لذلك فان ما توفر له لم يتوفر للأجناس الأدبية الأخرى ، لذلك فالمسرحيات التي استحضرت التاريخ لهدف تربوي كثيرة سواء في المشرق أو المغرب العربيين ، ونذكر منها مسرحيتي "الناصر" و"غروب الأندلس" لعزيز اباضة حيث استطاع المؤلف من خلالهما «أن يوظف التاريخ لكي يكون توظيفا تعليميا ، تتعلم منه الأمم كي تتجنب أمراض وعيوب الحكم التي تؤدي إلى سقوط الدول »[2].

1- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط 1 ، 2006 ، ص .213.

2- سيد علي إسماعيل ، اثر التراث العربي في المسرح المعاصر ، ص 127 .

سار كتاب المسرحية في سورية نفس الاتجاه في تعليم التاريخ ، فصدرت عدة مسرحيات ذات مصدر تاريخي هدفها الأول تعليم التاريخ للاستفادة منه في بناء المجتمع السوري ، ومنها مسرحية "ميسلون" لبدر الدين الحامد وهي مسرحية شعرية طويلة انطلق فيها من غاية تثقيفية محاولا تقديم العبرة من خلال مآثر الآباء للاستفادة منها في دعم الاستقلال، حيث عبر المؤلف عن الغاية التعليمية والهدف التثقيفي في مقدمة المسرحية « ليعلم الأبناء

ما لقى الآباء من عنت الزمان وجور الحدثان ، وفي ذلك عضات وعب تنفع في دعم استقلالنا الحاضر ، يلتقي فيها الأول بالآخر ، ويستفيد الجديد من الغابر»[1].

وكان سعد الله ونوس واحدا من بين الكتاب السوريين الذين امنوا بالوظيفة التوعوية والهدف التربوي للمسرح ، وبدور الأديب الفعال في بناء المجتمع الذي يعيش فيه ، وبضرورة المشاركة في تعليم وتنوير الأجيال القادمة بالاستفادة من تجارب الأقدمين بما تحمله من عضات وعبر ، والتي من شانها أن تدعم تيارات التقدم في الفكر والاقتصاد والاجتماع وكل مقومات الأمة ، لذلك كان حريصا في كل مسرحياته ذات المصدر التاريخي على تقديم العبرة للحاضر.

ينظر بعض الدارسين إلى مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني" على أنها أهم مسرحية تعليمية في الأدب العربي ، لان صاحبها تعرض فيها لحياة شخصية هامة كان لها الدور في إرساء دعائم الفن المسرحي في سورية وغيرها من البلدان العربية ، وحاول من خلالها الاعتراف لأبي خليل القباني بجهوده في شكل فني مسرحي ، وقد صرح الكاتب بهدفه التعليمي في مقدمة المسرحية بقوله: « هذه المسرحية هي محاولة لبعث التراث وفهمه،

1- احمد زياد محبك ، حركة التأليف المسرحي في سوريا، ص 229 .

أخذت إحدى روايات الرائد المسرحي احمد أبو خليل القباني "هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب" بعد تعديل شيء في لغتها، وبعض مواقفها، ثم أدمجتها بالقصة الريادية لتجربة القباني من إقامة مسرح في دمشق »[1] .

قدم الكاتب في هذه المسرحية كفاح (أبي خليل القباني) من اجل إقامة مسرح في دمشق ضد قوى الرجعية التي حاربته واعتبرت مسرحه بدعة ، وقد كان فنانا مؤمنا بأهمية

المسرح في ترقية النفوس والأذواق والحث على الفضيلة ومكارم الأخلاق، مضحيا في سبيل الفن الذي امن به بكل ما يملك، واثقا من انتصاره الحتمي في النهاية.

وقد استطاع سعد الله ونوس في هذه المسرحية الإحاطة بجوانب كثيرة من حياة القباني المسرحية، كما كشف عن بعض الحقائق التي لم تكن معروفة من قبل « وتمكن عبرها من قراءة التاريخ الذي نشا في كنفه القباني ، وقدم قراءة لمجمل الظروف التاريخية والاجتماعية السائدة آنئذ »(2).

ويضفي هذا النوع من المسرحيات التاريخية نوعا من التوثيق والتسجيل، لان الكاتب فيها يعنى عناية فكرية بالماضي من خلال طريقة تقديمه وعرضه، كما انه يلتزم بالمادة التاريخية التزاما دقيقا، ولا يحور فيها إلا بما يخدم هدفه التربوي، إلا أن جل المسرحيات التاريخية التي انطلقت من غاية تعليمية والتي من بينها "سهرة مع أبي خليل القباني" لسعد الله ونوس بقت على تحفظ بطبيعتها الفنية إلى حد ما على عكس ما وقع فيه الكاتب الروائي جرجي زيدان الذي حرص حرصا مبالغا فيه على تعليم التاريخ، فبرز مؤرخا أكثر منه كاتبا روائيا .

1- سعد الله ونوس ، سهرة مع أبي خليل القباني ، دار الآداب ، بيروت ، ط4 ، 2000 ، ص 05 .

2- احمد جاسم الحسين ، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث ، ص64 .

ومهما اختلفت دوافع إلى التاريخ من كاتب إلى أخر فان الدافع الجوهري في استحضار التاريخ يبقى لقيمة تعليمية ، لان هذه القيمة لن تخرج من طيات الأعمال الأدبية وإن ابتعد العمل الأدبي عن قيمته التعليمية فقد فعاليته في المجتمع .

3- **نقد الحاضر من خلال الماضي** : إذا كان اغلب الكتاب ينظرون إلى الماضي نظرة لا تخلو من التقديس ، فان سعد الله ونوس على خلاف هؤلاء ، فلم ينظر إليه لقيمته المطلقة في ذاته، ولا تكمن أهميته بالنسبة إليه في تمجيده أو في إحياء بعض جوانبه ، وإنما في كتابة صيرورته ومحاولة فهمها ، والتعمق في دلالتها من موقع اللحظة الراهنة ، لذلك ظل الوعي التاريخي بالنسبة إليه تفكير دائم وشك متواصل لا يستقر على يقين ، وهو على قناعة أن التاريخ العربي لم يكتب ، وانه مازال مبعثرا في مدونات المؤرخين القدامى، لذلك لا نملك تاريخا يقدم الأحداث بشكل موضوعي ، ومنه « فالوعي التاريخي ليس يقينا ثابتا

، ليس مجرد شعار ولا تميزا إيديولوجيا ، وإنما ممارسة واعية ونقد وإعادة نظر، ومراجعة مستمرة ، وانه باختصار فك ارتباط نهائي مع اللاهوت واليقين وكل اطمئنان نهائي»[1].

وانطلاقا من هذه القناعة لم يعد ينظر إلى التاريخ باعتباره شيئا مقدسا يجب الصلاة في محرابه، ولم يعد يعتبره جديا إلى الحد الذي كان يعقده في مراحل إبداعاته السابقة، وفي هذا يقول : « إن التاريخ ليس جديا لهذا الحد الذي كنت اعتقده ، في الوقت نفسه لا أرى انه فقط لا يتعارض مع فكرة اللعب ، بل أجده يستطيع أن يتوافق معها ، كما انه في كل الأحوال لا يمكن أن يعطي وحده الحقيقة ، الحقيقي هو غنى الإنسان الفرد، الإنسان ككيان حر وقادر على الاختيار»[2] .

وسعى إلى تناول التاريخ بوصفه مادة قابلة لإعادة القراءة والمناقشة والمحاكمة، ودعا إلى ضرورة التدخل النشط في التاريخ وذلك لتنميته أو لتطويعه لخدمة

1- عبلة الرويني ، السؤال الديمقراطي في مشروع سعد الله ونوس ، مجلة فصول ، ص 402 .
2- احمد سخسوخ ، أغنيات الرحيل الونوسية ، دراسة في مسرح سعد الله ونوس ، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ، ط 1 ، 1998 ، ص 70 .

الحاضر وفهمه، وبالتالي الوعي بتناقضات الحاضر .

وكانت "طقوس الإشارات والتحولات" أهم المسرحيات التي طبق فيها ما يدعو اليه حيث سعى إلى ترويض التاريخ خدمة لأفكاره ، حيث استحضر واقعة حدثت في دمشق بين مفتي الشام ونقيب الأشراف اللذان تجاوز خلافهما الشخصي كل الأسماع ، ولكن الأول مد يده للأخير حين وقع في يد قائد الدرك في وضع مخل بالحياء مع عشيقته.

اتخذ الكاتب من هذه الأحدوثة مدخلا لمعالجة جملة من القضايا الفكرية ، إضافة إلى عدد كبير من المواقف التي تخص عددا من الشؤون الاجتماعية ، وهذا طبيعي فالمسرح يرتبط بالبيئة الاجتماعية التي ينمو في كنفها ، ذلك لأنه ينقد من جملة ما ينقد الجوانب

الاجتماعية التي يعايشها محاولا الولوج إلى أعماق أنسجة المجتمع ، والبحث في مكوناتها، بمعنى ما يسعى المسرح إلى قراءة الواقع انطلاقا من تمظهرات الخلل فيه .

استحضر الكاتب هذه الواقعة التاريخية ليعالج من خلالها قضية اجتماعية معاصرة هي الانحلال الأخلاقي في المجتمع السوري ، فاعتمد فيها على عناصر من التاريخ (أحداث ومواقف وشخصيات) غير انه تصرف بها إلى حد بعيد ، فحاول كسر قداسة التاريخ واللعب بخطية الزمن مازجا بين الماضي والحاضر ، فعمد بذلك إلى قلب المواقف حتى يتمكن من نقد الحاضر من خلالها ، فقدم شخصياتها في غير ثوبها الأصلي فإذا كانت في الواقع التاريخي تميل إلى التماسك فان الكاتب جعلها لا تعير اهتماما لذلك وفوق ذلك غالى في جعلها تلهث وراء حاجات جسدها ، ولا تسير إلا نحو المصير المشترك الذي أراده الكاتب أن يتمثل في الموت الماساوى ، كما أن الكاتب انطلق في هذه المسرحية من حادثة صغيرة كتمهيد لاصطناع أحداث كثيرة تتعلق بضرورة الموقف الذي أراد له الكاتب أن يتمثل في انتشار الزيف والرذيلة والعهر في المدينة ، ولعل غرض الكاتب من ذلك ليس رغبة في نقد ذلك التاريخ بقدر ما هدف إلى نقد الحاضر من خلاله.

ولا يتوقف ونوس في نقده للتاريخ عند شخصيات وحوادث غير مشهورة، وإنما قد بعمد إلى شخصيات وحوادث تاريخية عظيمة الشأن مثلما فعل في مسرحية "منمنمات تاريخية" التي نقد من خلالها موقف (ابن خلدون) من احتلال (تيمورلنك) لدمشق.

ومن الواضح أن هذه المسرحية على ما فيها من موقف متمادي في نقد التاريخ كتبت نتيجة لرد فعل عنيف تجاه الواقع ، وما هي إلا عودة انفعالية نحو التاريخ ، وكما يبدو محاولة للتعبير عن واقع متعفن ورديء لم تتح وسيلة للتعبير عنه خير من وسيلة التاريخ .

كان لجوء ونوس إلى التاريخ في معالجته لقضايا مجتمعه الحساسة نابع من اقتناعه أن التاريخ خير معبر عنها « فالحديث عن القديم يمكن من رؤية فنية ، وكلما أوغل الباحث في القديم ، حل طلاسمه، وفك رموزه ، أمكن رؤية العصر و القضاء على المعوقات»[1].

لقد تمكن سعد الله ونوس عبر تأمله الفعال وتدخله النشط في التاريخ من أن يبتكر جماليات جديدة ليكشف الفرد والمجتمع ، ويفضح عيوب ومفاسد الحاضر الاجتماعي.

1- حسن حنفي ، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم ، دار التنوير ، بيروت ، 1981 ، ص 13 .

3- إسقاط الماضي على الحاضر: وظف الكتاب الرموز التاريخية والدينية والأسطورية واتخذوها أداة لعلاج بعض مشكلات الحاضر من خلال قناع الماضي الذي لم يعد يهمهم بقدر ما يهمهم الحاضر ، فقد « يرى الكاتب في حدث من أحداث التاريخ أو شخصية من شخصياته مشابهة من أحداث وشخصيات معاصرة ، فيحاول أن يربط بين التاريخ والحاضر، وأن يعبر من خلال الماضي »[1] .

فالظروف المشابهة بين الماضي والحاضر هي التي استقطبت اهتمام الكتاب ودفعتهم لربط الحاضر بالماضي ، والتعبير عن الحاضر بما يتناسب و رؤية العصر ، فالماضي يمتد إلى الحاضر ويتسرب إليه لذا لا بد من العودة إلى الماضي التاريخي وإمعان النظر فيه من اجل

فهم حقيقة الحاضر، و « تأتي الاستفادة من ذلك لبيان التواصل بين الإنسان والتاريخ والفن ، حيث تأتي ظروف مشابهة تفرض على المبدع الربط بين القديم و المعاصر ليظهر التواصل ، وليبرهن على انحيازه إلى موقف محدد من مشكلات عصره أو حياته ، فيظهر القديم ضرورة لحل مشكلة من مشكلات الآن بالطريقة نفسها »[2] .

كانت ظروف المنع والقمع والرقابة أهم الأسباب في لجوء الكتاب المسرحيين إلى الأقنعة التاريخية ، فالسلطة فرضت نوعا من الرقابة على صاحب الإبداع الملتزم ، وكاد الأمر أن يطال المسرح فيجهز عليه باعتباره اخطر الفنون وأكثرها جرأة لولا عبقرية المبدعين التي أوجدت لهم متنفسا للتعبير عن أرائهم ، حيث عملوا على « خلق واقع فني بديل للواقع يبتعد عنه من حيث الزمان والمكان ، ولكنه غير بعيد من حيث المدلول، حيث يقوم المسرحيون باستخدام

1- عبد القادر القط ، من فنون الأدب ، المسرحية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، د ط، 1978 ، ص28.
2- مدحت الجيار ، النص الأدبي من منظور اجتماعي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، د ط، 2001 ، ص 321 .

واقع تاريخي أو تراثي أو قصصي .. ويعالجون من خلاله قضايا المجتمع ومشكلاته بحرية اكبر، وهذا الواقع المفارق من حيث الزمان والمكان يحمله المسرحيون الواقع المعيش المعاصر عبر عملية فنية تقوم في أساسها على المشابهة بين الواقعين الفني والمعيش، فما إن يرى المتلقي الواقع المعروض "الواقع الفني " فيخلق المقارنة بشكل تلقائي في ذهن المتلقي أو بشكل مباشر من خلال التصريح الذي تبثه شخصيات الزمن المعيش أومن خلال التعليقات التي تواز غالبا بين الحدث المعروض والزمن الحاضر»[1].

لم يكن التاريخ في هذا النوع من المسرحيات سوى ذريعة جعلها الكتاب في الواجهة ليقولوا ما في أنفسهم ، محاولين تجاوز المقهور والمحرم والممنوع وكل ما يدخل تحت ظل

المحرمات الدينية والسياسية والاجتماعية ، وليجدوا هامشا للحرية لا يتيحه التعبير المباشر ، ذلك التعبير الذي لن يتأتى إلا باللجوء إلى التاريخ كوسيلة للرمز .

وبما أن الإسقاط وسيلة المسرح للجرأة الفكرية ، لأنه يتيح قدرا كبيرا من الحرية للكاتب في طرح أفكاره فيما يتعلق بقضايا العصر الراهنة ، فان نخبة كبيرة من الكتاب المسرحيين تعاملوا معه وفق هذه الرؤيا فقدموا مسرحيات تعرض تاريخا جديدا يعادل التاريخ القديم لكنه يختلف عنه اختلافا كاملا من خلال ما يحمل من رؤى جديدة .

ومن أهم المسرحيات التاريخية السورية التي اعتمدت عملية الإسقاط مسرحية "الرجل الذي لم يحارب" لممدوح عدوان التي جعلت من سقوط بغداد في يد المغول منطلقا لها ، وأدانت بشكل صريح السلطات الحاكمة والديكتاتوريات التي أذلت المواطن وأهانته حتى شككته في اقرب القيم إلى قلبه ، وجعلته نتيجة لذلك يتخلى عن الدفاع عن أرضه وشرفه.

1- غسان غنيم ، المسرح السياسي في سورية ، دار علاء الدين ، دمشق ، د ط ، 1996 ، ص 261 .

« إن ما تقدمه المسرحية ليس تفسيرا لسقوط بغداد ، وإنما هو تفسير لنكسة الخامس من حزيران ، ويؤكد ذلك أن المسرحية لا تستمد شيئا من التاريخ سوى جو السقوط لتصور خلاله واقع الشعب »[1] .

وقام سعد الله ونوس كغيره من المسرحيين السوريين بعملية الإسقاط في مسرحيتين من مسرحياته التاريخية هما "رأس المملوك جابر" و"منمنمات تاريخية" حيث اتخذ من التاريخ غلالة أو ستارا لمح من خلاله إلى قضايا معاصرة ، فاسقط في الأولى الماضي على الحاضر ليلمح إلى حادثة تاريخية موجعة في تاريخ العرب وهي هزيمة 5 جوان 1967 ،

فاستفاد « من بعض الأحداث التاريخية من اجل إقامة صلة بين الماضي والحاضر من جهة، وتسخير الحادثة التاريخية لتنوير مرحلة معينة وإسقاطها من ثم على الواقع من جهة »[2].

وكرر الصورة نفسها في المسرحية الثانية ليصور حدثا معاصرا وهو تدمير بيروت على يد الاسرائليين .

لقد مزج بين الماضي والحاضر في هاتين المسرحيتين بما يتناسب وتجربته المعاصرة، وخلق علاقة ثرية بينه وبين التاريخ ، وفي إطار تلك العلاقة تم الأخذ والعطاء ، أي التأثير والتأثر .

واستخدام سعد الله ونوس للرمز التاريخي أمرا متوقعا ، لأنه كاتب ملتزم يعي دوره ودور فنه في مجتمعه ، والأديب الملتزم لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن ماضي وحاضر ـــــ

1- احمد زياد محبك ، المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، ص 197 .

2- نصر الدين البحرة ، أحاديث وتجارب مسرحية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط، 1977 ، ص 40 .

مجتمعه و« حين يتأثر بالمجتمع ، إنما يعكس فهمه هو على هذا المجتمع ، والأدب تصوير لهذا الفهم و نقل له، والأديب لا ينتج أدبه إلا في الحال التي تستقل فيها ذاته على المجتمع، ويتخذ موقفا فكريا خاصا به » [1].

والتزام سعد الله ونوس بمناقشة القضايا الراهنة لامته مهما اختلفت درجة خطورتها، « ينبثق أساسا من رؤية معينة لذلك ، مما يستلزم أن تنصهر جزئياته في بوتقة التجربة الكلية ليخرج لنا نتاجا يعادل التاريخ ولا يطابقه ، وهو في معادلته لهذا التاريخ يفسره فنيا بصورة غير مباشرة ، فإضفاء وحدة كلية على جزئيات متناثرة يتميز عن المعنى التاريخي بالكلية والشمول »[2].

فالأديب يلتقط الحقائق المتطايرة هنا وهناك ، فيبتعد بذلك عن التاريخ الاجتماعي ويتجاوز التاريخ والمؤرخ لينتمي إلى تاريخ الكتابة الإبداعية التي تعطي تجاربه الفنية صفة الديمومة والفعالية ، مما يفتح أبواب خلوده وتأثيره في الحياة .

إن ما يحدد قيمة التاريخ بالنسبة للكاتب هو ما يمتلكه من دلالات ورموز قادرة على التعبير عن هموم الواقع ، فالوعي التاريخي لن تصبح له فعالية إلا إذا ارتبط بوعي مماثل للواقع ، وقد أكد دوما ألا أهمية للحكاية وحدها بل المهم كيفية توظيف الحكاية ودمجها دمجا واسعا وعميقا مع ما يجري في الحاضر .

استخدم ونوس تاريخ أمته كإطار مرجعي لقراءة الحاضر والتعامل معه في ضوء الماضي، لأنه يري أن الحاضر هو انبثاق من الماضي وحلة في المستقبل، ولا يمكن بحال أن

1- عز الدين إسماعيل ، الأدب و فنونه ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط 4 ، 1968 ، ص 44 .

2- سعد أبو الرضا ، الكلمة والبناء الدرامي ، ص 17 .

نفسر هذا الماضي بعيدا عن المراحل التي سبقته وتلك التي تلته فهو «حركة مستمرة وليس وحدة مغلقة »[1] يجب استبعادها.

واستحضار التاريخ يفقد الغاية منه إذا لم يعبر عن حركة التاريخ القادمة نحو الحاضر، كما انه لا يمكن فهم الأحداث خارج سياق التاريخ ، وبهذا المنظور تكون قيمة المعلومات التي يوردها ونوس – الذي وهو يتصدى للحاضر– يدرك « انه ليست اللحظة المتكاملة المنقطعة عن لحظات سابقة ولاحقة ، وإنما هو في صيرورة لذلك هو قابل للتغيير ، وصراع ونوس وغيره من حيث هو فنان مفكر هو الوقوف ضد أي محاولة لتجميد الحاضر في لحظة ماضية بعينها »[2] .

لقد كان موقفه صارما من تصور الأزمنة على إنها لحظات جامدة مفصولة عن غيرها وما يتبع ذلك من غموض، فاختزاله إلى مجمعة انتقاءات يؤدي إلى تحطيم وحدته مما يفقده صيرورته وكثافته .

وقضية توظيف الموروث التاريخي بالنسبة لونوس يجب أن تنطلق من موقع اللحظة الراهنة وآفاقها – وبالتالي– كون قضية الماضي هي قضية الراهن ذاته من جهة كونه صيرورة تتفاعل داخلها عناصر الماضي واحتمالات المستقبل تفاعلا حيا .

ويستطيع الكاتب المسرحي - حسب ونوس - أن يكتب عبر « غلالة التاريخ أوان يكتب عبر غلالة الأسطورة ، أو الحكاية القديمة ، والمهم هو أن يكون فيما يكتبه معاصرا أو قادرا على طرح لإشكالية الراهن بعمق ووضوح »[3].

1- عبد الله العروي ، العرب والفكر التاريخي ، دار الحقيقة ، بيروت، د ط ، 1973 ، ص 31 .

2- حسن عطية ، الوعي التاريخي ومعادلة المثقف والسلطة ، مجلة فصول ، ع 1م 16، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، صيف، 1997 ، ص 336

3- سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد، ص 113 .

إن رغبته في امتلاك التاريخ و سبل حركته في الواقع جعلته يدرسه في محيطه الخاص المعرفي والاجتماعي والتاريخي لفهمه فهما عميقا من اجل الوعي بالشرط التاريخي والحضاري ، ومن ثم جعله معاصرا بإخضاعه في حكمه للقيم والمفاهيم الخاصة باديولوجيته ووعيه السياسي والتاريخي لان « العمل في كتابة مسرحية تاريخية هو أولا الدراسة الدقيقة للمادة ولجميع المصادر وفق النظرات السياسية والاتجاهات الفلسفية والحياة والعادات السائدة في العصر ، وهو ثانيا التخيل الجريء المؤسس على معرفة الدقائق ، والتصور الخاص بالكاتب ، والتدخل النشط في التاريخ »[1].

لقد تناول اللحظة التاريخية انطلاقا من الحس بالوعي الحضاري والإبداعي لشحن الحاضر ، ولم يعمد في نصوصه إلى محاكاة حرفية للوقائع القديمة ، بل قام بتطويع المادة التاريخية من اجل إثرائها وتعميق مكوناتها ومضاعفة أبعادها بالابتعاد عن الإطلاق والتجريد إلى الرمز والتلميح « فالوقائع التاريخية أحداث مجردة، و لكن واقع التاريخ هو نبض الفنان خلال هذه الوقائع وتشكيلها طبقا لرؤيته الإنسانية والحضارية التي يكشف عنها البناء الدرامي مجليا لعلاقة الفنان بواقعه ومدى تفاعله إنسانيا تفاعلا خلاقا» (2) .

لم تكن رؤية ونوس للتاريخ سطحية بل كانت عميقة عمل على توسيعها ومنحها أفاقا جديدة، ففي نتاجه الإبداعي يتعامل مع الموروث التاريخي لا على أساس الهروب إلى الماضي، بل على أساس أن يستلهم من الماضي التاريخي بدافع تغيير وبناء المستقبل .

1- عبد الله أبو هيف ، التأسيس ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 1979 ، ص 106 .
2- سعد أبو الرضا ، فن الدراما ، اللغة والوظيفة ، منشاة المعارف ، القاهرة ، د ط ، د ت، ص 214 .

كانت عودة سعد الله ونوس إلى التاريخ واتخاذه قناعا لخدمة القضايا المعاصرة لمجتمعه حكمة منه، فبعودته الواعية إلى التاريخ استطاع أن يناقش جملة من القضايا والإشكالات التي تخص الإنسان العربي، وحاول التطرق إلى القضايا التي تتصل بحياته بصورة مباشرة، فتحدث عن السلبي والايجابي، وخاطب الإنسان العربي عن طريق ذاكرته التاريخية فحققت مسرحياته أهدافها، ونالت الاستحسان لأنها كانت تنم عن فهم عميق للتاريخ، وإدراك قوي لطبيعة المسرح، والدور الذي يجب أن يقوم به هذا الفن في النهوض بالمجتمعات والارتقاء بها فكريا وحضاريا .

3- أشكال استحضار ونوس للتاريخ

لاحظ العديد من الدارسين من خلال استقرائهم لنخبة من الكتاب الذين اتخذوا التاريخ مصدرا للكتابة الإبداعية أن توظيف التاريخ واستحضاره في نصوصهم لا يخرج عن شكلين اثنين يتفاوتان من حيث الحضور من جيل إلى جيل ، ومن مرحلة إلى أخرى.

أ- استحضار حوادث تاريخية: حيث استطاعت الحوادث التاريخية أن تستقطب الاهتمام في كافة صنوف الأدب ، إذ وجد فيها الأدباء خير معبر عن أفكارهم عندما ضاقت بهم السبل وهم يحاولون التواصل مع شعب توالت عليه الأزمات وتكالبت عليه

قوى الفساد ، وازداد ارتباطهم بها كلما توغلوا فيها ، وأدركوا صلاحيتهم لحمل معاناتهم النفسية ، أو التعبير عن مشكلات مجتمعاتهم وحوادث عصرهم ، فتكفي الإشارة إلى حادثة تاريخية ما لتحريض ذاكرة القارئ وشد انتباهه لمتابعة العمل الأدبي، وذلك لارتباط التاريخ بوجدان الإنسان العربي ، فالتاريخ بحوادثه وشخصياته يعمل دور المنبه للذاكرة ، فيمزج القارئ بين ما يقرا وبين ما يحمله من أفكار حول هذه الحادثة أو تلك من حوادث التاريخ ، فيتعمق الإحساس لديه العبرة من الحادثة المعاصرة.

وانطلاقا من فعالية الحوادث التاريخية المستلهمة ضمن الإطار العام للنص الأدبي اتجه نخبة من الروائيين إلى توظيفها في نصوصهم الروائية ، فكان جرجي زيدان رائد هذا التوجه في الكتابة الروائية حيث قدم الكثير من الروايات التي استمدت أحداثها من التاريخ العربي الإسلامي ، وسار على نهجه طائفة من كتاب الرواية لاشك أن أشهرهم نجيب محفوظ وعبد الحميد جودة وسعيد العريان ، وكرم ملحم ، وغيرهم كثير.

وفي ميدان المسرحية أخذت الأحداث التاريخية حيزا من العمل المسرحي، وشهدت حضورا واضحا في عدد من المسرحيات نذكر منها"العباسة" و"غروب الأندلس" و"شجرة الدر" لعزيز أباظة"و"لعبة السلطان" ألفوزي فهمي و"ذي القار" لعمر أبو ريشة و"غادة أفاميا" لعدنان مردم بك و"حكاية الأيام الثلاثة" لعمر النص.

ويعد سعد الله ونوس واحدا من بين الكثيرين الذين أعجبوا بوقائع التاريخ لما تكتنز من دلالات صالحة لكل زمان ومكان ، فوظفها في بعض النصوص منها "رأس المملوك جابر" و"منمنمات تاريخية" و"طقوس الإشارات والتحولات"، ففي نص "رأس المملوك جابر" عاد إلى حدث بالغ الأهمية والمأساوية في حيات الأمة العربية الإسلامية هو سقوط بغداد في يد المغول على يد القائد (هولاكو) بمعاونة وزير الخليفة العباسي(المعتمد بن عباد)، وقد اختار

استحضار هذه الحادثة من مصدرها الشعبي ليطرح من خلالها موضوعا جوهريا يتعلق بموقفه من هزيمة جوان 1967 وهو "الصراع على السلطة والاستنجاد بالأجنبي".

وعاد في"منمنمات تاريخية" إلى حدث لا يقل أهمية ومأساوية في التاريخ العربي الإسلامي وهو حصار دمشق ، ومن ثم سقوطها وتدميرها على يد التتار، وكان غرضه من اختيار هذه الحادثة الحرجة طرح موضوعا مهما حول علاقة الثقافة والمثقف بالواقع الاجتماعي ، ومدى مسؤولية المثقف من تحديد معالم ذلك الواقع ، وما مدى إسهامه في صنع التاريخ.

أما في نص" طقوس الإشارات والتحولات" فان الكاتب عاد إلى حادثة تاريخية غير مشهورة وقعت في القرن التاسع عشر في دمشق ، وكان هدفه من استحضارها هو التعبير عن ظاهرة الانحلال الأخلاقي الذي أصاب المجتمعات العربية في الفترة الأخيرة.

وإذا كان عدد من الكتاب المسرحية التاريخية قد اثروا مرحلة تاريخية معينة كما هو الحال في مسرح احمد شوقي وإبراهيم رمزي وعزيز أباظة حيث فضل هؤلاء التاريخ القديم ، فان ونوس وخلافا لهؤلاء كان أكثر قربا من تاريخ العصر الحديث لبلده الأم سورية ، وذلك التزاما منه لخدمة بلده ، ومظهرا من مظاهر الولاء للوطن ، ولا يعني تركيزه على اختيار تاريخ بلده انعزاله عن تاريخ لعالم العربي ، بل كان شديد الاهتمام لتاريخ أمته ، فواكب ظروفها وما مرت به من نكبات وأزمات ، وعايش ما جد فيها من نظم سياسية ، وما خاضته من صراع في سبيل الحرية.

ويختلف سعد الله ونوس عن غيره من الكتاب في توظيفه للإحداث التاريخية التي تشير إلى تدهور الأوضاع خاصة السياسية منها ، لأن الأحداث السياسية هي التي استدعت

حاجة الإنسان إلى التاريخ ، فجسدت مسرحياته ما تختزنه الذاكرة من علامات الانكسار العربي.

ولعل اختياره للفترات الدامية كإطار زمني لنصوصه يعود إلى كونها تتلاءم وتتوافق مع معطيات الراهن مما يجعلها أكثر قدرة على إفراز الدلالات والقيم السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية من اجل الوعي بتناقضات الحاضر ، كما أن رقعتها تتسع للجدلية التي لا توفرها فترات الهدوء والارتخاء .

لقد كانت نظرته إلى حوادث التاريخ شمولية بعيدة الأفق ، ولم تكن عودته إليه «عودة يائسا هاربا من الحياة وقسوتها بل نجدها في أماكن متعددة من كتاباته عودة واعية عقلانية نعرف كيف تستخلص من أقصى مراحل التاريخ الدواء الشافي لأوجاع الحاضر»[1] .

1- حسن علي الخلف ، توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس ، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، الأوائل ، ط 1، 2000 ، ص 22. ويبدو أنه أولى عملية اختيار المرحلة التاريخية عناية كبيرة لأنها مسالة في غاية التعقيد و الحساسية ، فأساس الفن هو الاختيار ، و « عنصر الاختيار الواعي عامل حاسم في المعالجة عندما يصبح إطار البناء درامي يعاد خلاله تشكيل هذه الوقائع لينفد المبدع من خلالها إلى معالجة قضايا العصر الحميمة، ومشكلات الإنسان الأبدية »[1] .

ولقد كان اختياره للفترات الحرجة في تاريخ العرب كإطار زمني لنصوصه يعود لكونه رآها ذات دلالة ، فتجاوز ما ليس كذلك ، لأنه « لا تصلح كل أحداث التاريخ كما انتهت إلينا ، فالتاريخ ليس في النهاية إلا أحداث كانت ذات يوم وقائع لحياة عصرية شديدة الاختلاط، مختلفة الرموز والدلالات »[2].

وهو عندما استعان بأحداث التاريخ ليس على اعتبارها إطارا لا يمكن تجاوزه ، وإنما استعان بها على اعتبار ما تطوحه من قضايا ومسائل ، وهو في مسرحياته استعان ببعض أحداث الماضي وليس الماضي ككل ، بمعنى أخر استعان منه بما يضفي على نصوصه درامية أكثر قربا من الواقع ، لان ما يرغب به المتلقي ليس تطورات الأحداث بل الصيغة الفنية التي تتقولب فيها من جديد تلك الأحداث وما نفرزه من دلالات جديدة ، حيث إن « كثير من الأحداث المسرحيات العالمية الكبيرة يكون معروفا لدى المشاهدين من قبل ومع ذلك يقبلون على مشاهدتها وهم يعرفون ماذا سيحدث بعد، لأن وقائع الحدث المادية لا تهمهم في المقام الأول بقدر ما يهمهم متابعة الحدث في صورته الفنية من حيث هو خلق فني جديد لذلك الحدث من أحداث الحياة، وعرض لدلالات جديدة فيه أو كشف دلالات كانت له ، ولكنها تظل خافية حتى يجلوها فن الكاتب المبدع»[3].

1- سعد أبو الرضا ، فن الدراما ، ص 51 .
2- المرجع نفسه ، ص 51 .
3- عبد القادر القط ، من فنون الأدب ، المسرحية ، ص 18.

فالأهم ليس الحدث التاريخي في حد ذاته، بل في طريقة التعبير عنه تقديمه للمشاهد أوالقارئ بما يحمله من دلالات جديدة.

ولم يكتف ونوس في استلهامه بالأحداث التاريخية معزولة ، بل خلق بعض الأحداث الثانوية لتغذيتها ، وهذا أمر مباح له لأنه ليس مؤرخا يهدف إلى تسليط الأضواء على حقب التاريخ ، وإنما يهدف إلى تقديم رؤية معاصرة لتلك الأحداث الماضية ، فخلق في كل مسرحياته التي تستلهم حوادث تاريخية أحداثا متخيلة شكلت براعم الحدث الرئيسي وأعطته عبق الحياة، كما أن الالتزام بالحدث الرئيسي يقلص من مساحة المتلقي ويجعله ينظر إلى المسرحية التاريخية من بوتقة ضيقة حتى ليتخيل إليه أنها مجرد إعادة لدرس تاريخي عن تلك الأحداث.

لقد كان الكاتب ذكيا في تعامله مع أحداث الماضي فاستحضر الفترات الأكثر دلالة وأخضعها للمسرح ، كما خلق إلى جانبها أحداث متخيلة ليجعلها تتماشى مع أحداث الحاضر التي يود التعبير عنها.

ب–استحضار شخصيات تاريخية : ظل للشخصيات التاريخية أثرا واضحا في الكتابة الإبداعية ، وذلك لتميزها وثقل وزنها وتمتعها بالدلالة والإيحاء على مر لعصور ، فالتاريخ العربي الإسلامي يزخر بالشخصيات التي ظلت ابد الدهر موضع الإعجاب والتقدير لما حققته من انجازات عظيمة واكتسبته من مميزات فريدة وأخلاق نبيلة ، لذلك فقد شكلت رافدا من أهم الروافد التي يستقي منها المبدع مادته « فما صدر من الشخصيات التاريخية وما وجه إليها من اتهامات شخصية ووظيفة صالحة لان تحمل الهم المعاصر بإبعاده كلها وتناقضاتها، إلى يمتطي الكاتب هذه الأفكار ويطير معها إلى عالمها ليقول معها، ومن خلالها ما يشعر به وما تقع به من أخطاء الماضي ، أو في بعض الأحيان ما تقوم به من مواقف إيجابية تواز غالبا ما قامت به شخصية من الشخصيات»[1] .

عرفت الشخصية التاريخية صدى وحضورا في شتى الأجناس الأدبية ، ففي ميدان الشعر مثلا نجد الشخصية التاريخية حاضرة في الكثير من دواوين الشعراء القدامى والمعاصرين مثل قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" الأمل دنقل و "رسالة إلى أسماء بنت أبي بكر" لمدوح عدوان و "العمورية" لحافظ إبراهيم و" العلوية" لمحمد عبد المطلب و"مذكرات بشير الحافي" لصلاح عبد الصبور...الخ .

وحظرت الشخصية التاريخية بكثافة أيضا في ميدان الرواية سواء باب التاريخ العربي القديم أو التاريخ الإسلامي مثل رواية "زنوبيا" لسليم البستاني و"الملك الضليل" و"المهلهل بن ربيعة" و"زنوبيا ملكة تذمر" و"أبو الفوارس عنترة بن شداد" لمحمد فريد أبو حديد.

ولم تغب الشخصية التاريخية عن إبداعات المسرحيين العرب لاسيما بعد أن أدركوا ما تحتويه من دلالات صالحة لكل زمان ومكان ، ومن بين المسرحيات التي استحضرت

1- حسن علي الخلف، توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس ، ص 121 .

شخصيات تاريخية نذكر على سبيل المثال مسرحية " مصرع كليوباترا" و"عنترة" لأحمد شوقي، و"مأساة جميلة" و"ثار الله" بجزأيها ا"الحسين ثائرا" و"الحسين شهيدا" لعبد الرحمن الشرقاوي و"مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور و"حنبعل" لأحمد توفيق المدني و"يوغرطة" لعبد الرحمن ماضوي..الخ .

ومر تعامل الكتاب عامة في استحضارهم للشخصية التاريخية بمراحل ثلاث هي :

أولا: اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية .

ثانيا: تأويل هذه الملامح تأويلا خاصا يلاءم طبيعة التجربة.

ثالثا: إضفاء هذه الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح.[1] .

ويعد ونوس واحدا من بين المسرحيين الكثيرين الذين وظفوا شخصيات تاريخية ضمن

أعمالهم المسرحية ، حيث احتوت كل مسرحياته التاريخية "رأس المملوك جابر" و"سهرة مع أبي خليل القباني" و"منمنمات تاريخية" و"طقوس الإشارات والتحولات" على شخصيات تاريخية ومن عصور مختلفة .

و سار على الطريق ذاتها في التعامل مع الشخصية إلا أن أسلوبه وطريقته في التوظيف تتخذ طابعا مميزا لاسيما أنها تتجه إلى نقاط حساسة وجوهرية من حياة الشخصية التاريخية ، فإذا كان بعض الكتاب مثل أحمد شوقي وعزيز أباظة وعبد الرحمن الشرقاوي قد استحضروا الشخصيات التاريخية بهدف الإفادة من ملامحها النبيلة ، حيث أن استدعائهم « للشخصيات الخالدة يتم تحت الرغبة في خلق جيل مماثل إلى القيم والمثل السامية التي تتحلى بها تلك الشخصيات التاريخية »[2] .

1- علي زايد عشري ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1997، ص121.

2- عبد الله البوصيري ، حول فاعلية المسرح وامتداده الجماهيري ، طرابلس ، ط 1 ، 1998 ، ص 64 .

فانه وعلى خلاف هؤلاء فلم يدخر جهدا في الاستفادة مما في الشخصية التاريخية من صفات ، فاظهر الصفات الايجابية والسلبية من ملامح الشخصية التاريخية وذلك وفق ما يلائم موضوعه والفكرة التي يريد إيصالها .

و كان موضوعيا في تعامله مع تلك الشخصيات التاريخية فلم ينساق وراء عاطفته في توظيفه للشخصيات بل رسمها وفقا لما تمليه عليه الحقائق التاريخية دونما مراعاة لعالم أو سواء من الشخصيات فيناقش بجرأة محدودة وموثوقة أمورا تتعلق بشخصيات تاريخية لطالما طبعت عليها هالة من التبجيل وهذا طبيعي لان النهج الذي اتبعه يتخذ بعدا واقعيا يتفق ونظرية إلى مهمة الفن المسرحي، فاظهر في مسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني" ايجابية (أبي

خليل القباني) في كفاحه من اجل إقامة دعائم الفن المسرحي في سورية، وأبرز في مسرحية "منمنمات تاريخية" سلبية "ابن خلدون" في صنع تاريخ أمته.

ولم يهتم في توظيفه للشخصية التاريخية بالتركيز على التاريخ الفردي والشخصي لها وإنما اقتبس من حياتها ما ألف هما جماعيا ، فحين تناول شخصية (ابن خلدون) أهمل الجوانب كافة فيما يتعلق بعلمه وركز فقط على موقفه من غزو (تيمورلنك) لدمشق لينتقل من خلال هذا الموقف إلى طرح رؤية وأفكار فيما يخص المثقفين عامة الذين كانوا على شاكلته في كل عصر وفي كل مكان ، هؤلاء الذين يبيعون نفوسهم ووطنهم لأجل ترف زائل.

كان انتقاده لابن خلدون انطلاقا من مواقف متعددة تثبت وجهة نظره ، والتي لم يكن هدفها الطعن بقدر ما كان هدفها تجديد الوعي وفتح نافدة للتأمل بان موقفه كان متخاذلا لا تهمه سوى المصلحة الذاتية .

تمكن الكاتب من خلال هذه المسرحية من كشف جوانب حقيقية من حياة (ابن خلدون) لم يتفطن لها غيره من الباحثين ولم يكن هدفه أن يتنكر له بل عمد إلى تناول التاريخ بوصفه مادة قابلة للمناقشة والمحاكمة ، فقدم قراءة واعية ومنطقة تجعل المتأمل في التاريخ يدرك الأمور بعمق اكبر ويستغل جوانب الضعف كما يستغل جوانب القوة في الموروث التاريخي في سبيل التقدم .

لم يكن هدف ونوس إدانة ابن خلدون بقدر ما كان هدفه تأمل موقفه التاريخي من زواياه المختلفة في ضوء المنظومة المعرفية للحاضر ، فأقحمه بذلك في قضايا جديدة للتحذير من أخطاء الماضي والاستعداد للمستقبل.

ومما يلاحظ على شخصياته الموظفة أنها تختلف عن غيرها ، فإذا كان الكتاب قد اعتادوا تصوير شخصيات تاريخية ذات صفات خارقة ، وتقوم ببطولات فردية مثل

شخصيات أحمد شوقي (كليوبترا، قمبير،...إلخ) فإن شخصيات ونوس الموظفة لا تمتلك تلك الصفات الخارقة ، ولا تقوم ببطولات فردية عظيمة الشأن ولا تقاوم أقدارا غيبية ، بل تعالج قضايا مصيرية تخص بواقع الإنسان العربي .

والمميز في توظيفه للشخصيات التاريخية انه وعلى خلاف المبدعين العرب الذين اكتفوا بتوظيف الشخصيات المشهورة فإنه يستحضر شخصيات من الشهرة بما كان سواء على المستوي الشعبي أوعلي المستوى الثقافي مثل (أبي خليل القباني) و(ابن خلدون) والشخصيات الأقل شهرة مثل شخصية (جابر) ، بالإضافة إلى أنه قد يفصح عن شخصياته الموظفة في عنوان المسرحية سواء أكانت شخصيات عظيمة أو شخصيات بسيطة .

وبما أن الاستعداد الثقافي عامل مهم يجب أن يقف عنده الكاتب مطولا قبل التعامل مع شخصياته التاريخية الموظفة ، فقد حرص سعد الله ونوس على توظيف شخصياته التاريخية بما يتوافق والمصادر الموثوقة حتى يتمكن من تحميل نصه الإبداعي عنصرا تاريخيا فاعلا يعطي رؤية جديدة لذلك الماضي فيما يخدم الحاضر، وقد كان استدعائه للشخصيات التاريخية من منطلق واع للحقيقة التاريخية، فحملت صفاتها التي تحيل عليها، وشغلت مساحتها في الواقع، وابتعدت عن النمطية التي تسبب في انفصام بين الرمز والمرموز له في ذهن المتلقي.

ولم يحافظ سعد الله ونوس على كل ملامح شخصياته الموظفة بل نجده في كثير من الأحيان تصرف في بعض خصائصها ، فأعطاها نفسا جديدا كما اكسبها كيانا إنسانيا جديدا، مما جعل القارئ يتقبلها بصورة اكبر ، ومن جهة أخرى جعلها تخدم رؤيته، وتكشف في الوقت ذاته عن الغاية من انتخابها دون غيرها.

ورغم ما توفره الشخصية التاريخية على مدى اندماجها ضمن الإطار العام للنص المسرحي ومقدار إسهامها في تحقيق دلالات النص وأهدافه لما تتمتع به عناصرها من نشاط في الوعي الجمعي ،غير أن الكاتب المسرحي مطالب ببعد آخر خيالي يقربه من طبيعة فنه « فكاتب التمثيليات التاريخية ينتقي كل الشخصيات ومعظمها من بين صفحات التاريخ ويضيف إليها أخرى من مخيلته ليحسن قصته ويقوى أثرها» [1] .

وانطلاقا من الوظيفة الجوهرية التي تقوم بها الشخصيات المتخلية ضمن العمل الفني حرص سعد الله ونوس كغيره من الأدباء على خلقها ، فلم يكتف بالشخصيات التاريخية معزولة عن كل الارتباطات من أحوال وعلاقات بشخصيات أخرى ، بل سعى إلى إدماجها مع شخصيات من نسج خياله خاصة وان هذه الأخيرة تمنحه الحرية في التعامل بها كيفما أراد لان هذه « الشخصيات لا تحدها مرجعية ، ولا تقيدها نصوص التاريخ القديم، فهي ليست وليدتهم إنما هي وليدة تمازج الأفكار وتبلورها على نحو خاص »[2].

1- ماركس ملتون ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ص254 .

2- نضال الشمالي ، الرواية والتاريخ ، ص 233.

وما يلاحظ على شخصياته المتخلية أنها تملك جوانب سلبية أكثر منها إيجابية ، وهذه خاصية طبيعية في مسرحه لأنه مؤمن أن ما وقع في المجتمع العربي من مشكلات وأزمات سببها المباشر سلبية الأفراد فيه.

الفصل الثاني

قضايا مسرح سعد الله ونوس التاريخي

شكل سعد الله ونوس أنموذجا للمثقف العربي الجاد والملتزم، الذي ظل حرا ثابتا في الدفاع عن قضايا أمته في زمن تخلى فيه الكثير من المثقفين العرب عن مسؤولياتهم، وابتعدوا عن أداء واجبهم تجاه أمتهم وقضاياها المصيرية ، إما خشية من مظاهر السلطة القمعية، وإما انساقوا وراء مغرياتها فكان ونوس رجلا يفعل ما يقول ، ولا يقول إلا ما يفعل.

أصر ونوس على تقديم رؤية للعالم تسهم في ترميم الواقع، فلم ينقص من عزمه، ولم يقلل من إيمانه بقدرة الكلمة على صنع الثورة تحقيقها، وما آلت إليه الأوضاع العربية من هشاشة وتمزق، بل انه حمل بكل عزم مشعل الثورة والتغيير، تأكيدا منه أن الفن المسرحي كان وما يزال من أقدم الوسائل على خلق إنسان جديد يسهم في بناء مجتمع عربي جديد تسوده قيم العدالة والحرية والديمقراطية .

فالمطلع على أعماله يلاحظ مدى انشغاله بهموم وقضايا المواطن والوطن ، فلم يغفل طوال حياته المسرحية عن البحث في الواقع العربي واستقصاء جميع جوانبه ، ولم يغض الطرف عن القضايا المتعلقة بالإنسان العربي مهما كان نوعها، ومهما تفاوتت درجة أهميتها، ولذا تنوعت وتعددت المواضيع والقضايا التي طرحها في مسرحه .

انشغل ونوس خلال رحلته مع المسرح بعدد من الهموم و القضايا العربية ، منها ما هو متعلق بالتركيبة السياسية أو الاجتماعية أو الدينية ، حيث تناول هذه القضايا اعتمادا على المصدر التاريخي الذي أعطى من خلاله لهذه القضايا أبعادا تاريخية في بعض مسرحياته ، غير أنها ليست واحدة من حيث الأهمية ، وحضورها يتفاوت من مسرحية إلى أخرى ، إذ كانت القضايا السياسية محورا أساسيا في عدد من مسرحياته ، حتى الاجتماعية منها .

أولا: القضايا السياسية

لم يتوقف الأدب يوما عن الانشغال بالأمور السياسية والتعبير عنها إما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، كما لم ينفصل المسرح باعتباره جنسا أدبيا وفنا من أقدم الفنون التي عرفتها البشرية عن السياسة ، ولم يتخل عن دوره في تعليم وتوعية المتلقي ، فكان المسرح منذ بدايته « يحمل رسالة سياسية في طيات رسالته الفكرية ، بل إننا نخطيء إذا توهمنا أن

الأدب في كل صورة ، وعلى اختلاف مذاهبه ، لم يكن يعبر في المقام الأول عن رؤيا سياسية »[1].

فعلاقة الأدب والمسرح خاصة بالسياسة ، علاقة قديمة قدم تاريخ المسرح ذاته « فالإنسان حيوان سياسي لا يمكن في الحياة أن نفصل بين السياسة ورغيف الخبز، وبين السياسة والفكر »[2].

ورغم أن القضايا السياسية كانت مطروحة ومتضمنة في الأعمال الأدبية والمسرحية منذ زمن بعيد ، إلا أن بعض الدارسين يرون أن المسرح السياسي في الأدب العربي لم يعرف كاتجاه قائم بذاته إلا عقب هزيمة 05 جوان 1967 التي شكلت منعطفا هاما في حياة الفرد العربي ، والكاتب العربي « فالمسرح السياسي هو في أساسه مسرح أزمات ، وهو لا يزدهر إلا في ظل الأزمات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية »[3].

ولم يكن من الغريب أن يجد هذا النوع من المسرح في الأرض العربية مناخا ملائما لازدهاره نظرا لكون الأزمات على اختلافها لا تفارق الوطن العربي.

1- أمين العيوطي، المسرح السياسي، عالم الفكر، وزارة الإعلام، ع 4 ، م 14 ، الكويت، 1981 ، ص 79 .
2- علي عقلة عرسان ، سياسة في المسرح ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، د ط، 1978 ، ص 24 .
3- المرجع السابق ، ص 93 .

وتبعا لذلك اتجه ثلة من المسرحيين العرب إثر الهزيمة إلى هذا النوع من المسرح فعرضوا في أعمالهم قضايا سياسية وقومية ووطنية على درجة من الأهمية.

ويصنف النقاد سعد الله ونوس على أنه أكثر الكتاب المسرحيين المعاصرين انشغالا بالواقع السياسي، فهو شغف وهاجس ظل يلازمه ويؤرقه طيلة حياته المسرحية والإنسانية، حيث يلاحظ المتتبع لأعماله أنه لا تكاد تخلو مسرحية من مسرحياته من الإشارة إلى الواقع

السياسي ذلك أنه يعتبر الإشكالية السياسية التي نعاني منها والتي ينبغي مواجهتها « هي الأزمة السياسية الاجتماعية ، ومن هذه الأزمة تتولد سلسلة من الأزمات الكبيرة والصغيرة »[1].

وكانت قضية السلطة التي بين طبيعتها ، الطموح إليها ، والصعود إليها ، وكيفية المحافظة عليها ، أهم القضايا السياسية التي انشغل بها أكثر من غيرها وطرحها طرحا جريئا ، فتناولها في مسرحياته التجريدية الأولى معتمدا على الرمز الأسطوري، فطرح في مسرحية "لعبة الدبابيس"1965 يتحدث عن مشكلة الحاكم، ويصور وصول الحاكم غير الكفء إلى الحكم بمساعدة أولئك الانتهازيين الذين يرون في حكمه مصلحتهم، وبين أن الحكم لن يتغير في حقيقته مهما تغير الحكام ، كما بين أن الحاكم هو الذي يسيطر على الحكم ، وان الرعية لا حول لها ولا قوة أمام جبروته.

وعرض لقضية السلطة أيضا في مسرحية " مادوزا تحدق في الحياة" 1967التي أعطى من خلالها صورة للحاكم الفرد المستبد الذي يسخر كل شيء في خدمة مصلحته مثل

1- سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، ص 91 .

الساحرة (مادوزا) التي كانت تحول كل من ينظر إليها إلى حجر ، ووراء كل ذلك يقف الشعب كعادته في موقفه السلبي ، فلا يشارك في صنع مصيره .

وتناول في مسرحية الرسول "المجهول في مأتم انتيجونا" قضية الحاكم المستبد ، الذي يستغل نفوذه ويمارس أبشع مظاهر الفساد على شعبه دون أن يجرا هذا الأخير على إيجاد حل لمعاناته.

كان سعد الله ونوس منذ بداياته منشغلا بالبحث عن العلاقة بين السلطة والشعب، وحاول انطلاقا من تلك المسرحيات تفسير العلاقة القائمة على القهر والتهميش اللذان يتعرض لهما المواطن من طرف السلطة ، ووقوف هذا الأخير موقفا سلبيا تجاه ما يمارس عليه.

وفي هذه النصوص « بدت رؤيته إلى قضية السلطة في علاقتها بالطبقات الضعيفة غير واضحة، حيث ظلت الرؤية الطبقية في اضعف ملامحها »[1].

وإذا كان سعد الله ونوس قد ركز في استمداد موضوعات مسرحياته السابقة من الأساطير ليعالج قضايا سياسية راهنة، ولينتقد السلطة وممارساتها ، فانه في مرحلة ما بعد الهزيمة غير من توجهه، ففي مسرحية "حفلة سمر من اجل 5 حزيران" التي دشن بها مسرحه الملتزم انطلق من الواقع العربي المهزوم ، ومن قلب النكسة ليطرح قضية الحرب التي تشعل نيرانها ، فيكون الشعب وقودها ، وتنتهي ويتحمل تبعاتها ، دون أن يدرك الأسباب الحقيقية التي قادت إلى النهاية المفجعة التي انتهت إليها تلك الحرب .

1- جمال بوعجاجة ، سعد الله ونوس المسرح التسييسي وتسييس المسرح ، مجلة الحياة الثقافية ،ع207، وزارة الثقافة و المحافظة على التراث ، تونس، نوفمبر 2009 ، ص 68.

وقد اعتبرت هذه المسرحية البداية الواعية لمسرح اليسار السياسي[1] في سورية ، إذ حاول الكاتب أن يعبر عن الحدث الذي هز كيان الأمة العربية ، واقلق وجودها وان يقدم موقفه منها عن طريق الكلمة- الفعل ، انطلاقا من معرفة عميقة بوضعه الاجتماعي والسياسي المترهل .

قام الكاتب من خلال هذه المسرحية بتعرية واقع الهزيمة ، وتمزيق الأقنعة فبحث عن « المتسببين والمسؤولين عن الهزيمة ، فكانت ردة فع ملتاعة ومريرة ، ودعوة إلى الالتفاف

إلى الواقع وما يجري فيه ، والنظر في مرآة ذاتنا لنعرف من نحن ، ولماذا يحدث ما يحدث لنا ، فاعمل سعد الله مبضعه لتعرية الأنظمة السياسية والاجتماعية والاقتصادية المسؤولة عن الهزيمة»[1].

ووجد بعد عملية التشريح أن العملية مشتركة، فالسلطة التي تضطهد الشعب وتسلبه أبسط حقوقه مسؤولة عن الهزيمة، لكن هذا لا ينفي المسؤولية عن الشعب الذي كرس الهزيمة بفعل تخاذله والسماح باستغلاله واستلابه.

وعاد الكاتب في مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" 1970الى التراث الشعبي ليطرح قضية السلطة وأجهزتها القمعية ، وبين خوف الشعب منها، حين توجه أهل المدينة بقيادة (زكريا) إلى قصر الملك لمطالبته بالتخلص من فيله الذي عاث فسادا في المدينة ، وهدد أمن سكانها ، ولكن هؤلاء يتراجعون بمجرد الوقوف أمام الملك ، بل إن خوفهم جعلهم يطلبون منه أن يأتي لفيله بفيلة تؤنس وحدته فكرس الشعب بموقفه المتخاذل الوضع القائم بل إنه زاده سوء وأعطى السلطة الحاكمة كي تتمادى في قهرها وتجبرها أكثر فأكثر .

1- غسان غنيم ، المسرح السياسي في سورية ، ص59.

ولم يبتعد عن التراث الشعبي في تناوله لقضية السلطة في مسرحية "الملك هو الملك" 1972حيث التقط خيوط مسرحيته من مسرحية لمارون النقاش "أبو الحسن المغفل" الذي التقطها بدوره من ألف ليلة وليلة "حكاية النائم اليقظان" وانتقد من خلالها الطابع الخارجي للسلطة التي « صارت قائمة على الصولجان والتاج بعيدا عن الذات البشري الحاملة للتاج »[1].

وكشف الكاتب في هذه المسرحية طبيعة السلطة وسلبيتها لحماية نفسها فليس أمام الملك سوى الاستبداد ، فالحكام الذين يترددون أو يضجرون أمثال الملك السابق، أويعجزون عن القبض على الصولجان بيد قوية لن يبقوا على كرسي العرش ، لان الذين

يمسكون خيوط اللعبة لن يسمحوا لهم بالبقاء ، وسيضحون بهم من اجل قبضة اقوي تتيح لهم أن يضلوا ممسكين بالخيوط كلها .

أشارت المسرحية أن تغيير الحكام لا يؤدي إلى تغيير طبيعة السلطة الحاكمة ، فالسلطة « لا تساوي الطابع والخصائص الفردية للأشخاص الذين يمارسونها ، ومكن هنا فالطابع الرمزي للسلطة يبدو في نظر ونوس أهم بكثير من الأشخاص الذين يمارسون السلطة» [2].

يحمل سعد ونوس السلطة مسؤولية تدهور أوضاع المجتمعات العربية، غير أنه لا يلقي بالمسؤولية كلها على السلطة وحدها ، بل إنه يؤكد دوما مسؤولية الفئات الشعبية عن تلك الأوضاع ومشاركتها في تكريسها من خلال لا مبالاتها وقلة وعيها .

1- رصا بن صالح وقيس الهمامي ، المسرح العربي بين التجريب والتغريب، قراءة في مسرح سعد الله ونوس، الدار المغاربية ، تونس ، د ط ،2008 ، ص85.

2- فخري صالح ، مسرح سعد الله ونوس ، مجلة فصول ، ص36 .

ولعل أهم ما لاحظه الدارسون لهذه المسرحيات « أنها تشترك فيما بينها بالتركيز على هم الإنسان العربي المنهزم و المنكسر ،كما ترصد علامات الهزيمة وتحصد نتائجها من خلال ما آلت إليه حال الإنسان العربي المتطلع دوما إلى الحرية والكرامة »[1] .

ولم يهمل سعد ونوس قضية الحرية التي تعتبر أهم القضايا التي شغلت الكتاب والمبدعين عبر العصور ، وما تزال ، وقد تعرض لها من خلال قضية فلسطين التي أثارت حفيظته ، فتصدى لها انطلاقا من التزامه القومي ففي مسرحية "فصد الدم"1963 طرح قضية فلسطين من الداخل ، ففضح السلطة العربية التي تتاجر بالقضية الفلسطينية من خلال موقف بعض الحكومات التي لا يتجاوز الدعاوى والتضليل والاتجار بالقضية للبقاء

في الحكم ثم يكشف بجرأة عن الداء، كما أدان بجرأة سكوت الشعب العربي وسلبيته وبعده عن الفهم السليم لقضية وجوده الأولى .

وأعاد طرح هذا الموضوع مرة أخرى في مسرحية " الاغتصاب " 1990 حيث طرح فكرة الصراع العربي الصهيوني ، وابرز مدى عنصرية الإسرائيليين وحقدهم على الفلسطينيين ، وقدم صورة عن الممارسات الوحشية – التي تقشعر لهل الأبدان – التي يتعرض لها الفلسطينيون على أيدي رجال السلطة الإسرائيلية ، كما يؤكد عدم إمكانية تعايش الطرفين –الإسرائيلي والفلسطيني– بسلام على أرض فلسطين .

ولم تكن المسرحيات التي تم ذكرها وحدها التي تناولت قضايا سياسية، بل نجد للسياسة حضورا واضحا في خلفيات مسرحيات أخرى، لأن ونوس تداخل عنده الخطاب

1- وطاء حمادي ، الخطاب المسرحي في العالم العربي ، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ، المغرب، ط 1، 2007 ، ص 155 .

السياسي مع غيره من الخطابات تداخلا كبيرا بحيث يجد الملتقي صعوبة في الفصل بين هذه الخطابات فصلا تاما.

هكذا كانت المضامين السياسية أكثر ما شد سعد الله ونوس ، واستدعى اهتمامه طوال مسيرته المسرحية ، فاعتمد مصادر متنوعة للإحاطة بها من كل جوانبها ، ومن ثم معرفة طبيعتها ، وكيفية التعامل معها والتصدي لها.

ولم يكن الموروث التاريخي ببعيد عن تناول ونوس فيما يتعلق بقضية السلطة فقد كان موقفه واضحا منها في مسرحية" رأس المملوك جابر "التي تعرض فيها للسلطة وأجهزتها القمعية، كما عمل على تبيان طبيعة العلاقة الداخلية التي تربط بين مكوناتها ورموزها من خلال صراع أقطابها ، وأشار إلى ما يترتب عنها من نتائج سلبية على المجتمع ، ولم يحملها

المسؤولية وحدها ، بل انتقد روح الاستسلام التي تسيطر على الشعب ، الذي اعتاد عدم التفكير بشؤونه المصيرية ، وانشغل بتفاصيل حياته اليومية ، وقد عبر عن ذلك كله من خلال قناع التاريخ حيث أعطى لهذه القصية وتفاصيلها أبعادا تاريخية من خلال استحضاره لحادثة سقوط بغداد دار العلم في يد المغول عل يد (هولاكو)، هذا السقوط الذي لم يكن ممكنا لولا مساعدة الشيعة للمغول ، فلا يخفى على من له أدنى وعي تاريخي بالشيعة دور الوزير (ابن العلقمي) الخياني في سقوط بغداد عاصمة الخلافة الإسلامية آنذاك، حيث اتصل بهولاكو وهيأ له ما يمكنه من السيطرة والإستلاء.

وأنطلق الكاتب من هذا الحدث البالغ الأهمية والمأساوية في حياة الأمة العربية ووظفه وفق وجهة نظر شعبية من خلال عودته لإحدى الحكايات الشعبية التي يرويها الديناري في بغداد، ليعرض لظاهرة "الصراع على الحكم والاستنجاد بالأجنبي".

بنا ونوس" رأس المملوك جابر" وفق ما يخدم موضوعه على حادثتين الأولى متخيلة ويمثلها رواد المقهى بسياقه الشعبي الذي يملك سلطانه على الجمهور، ففيه تشترك الجماعة في الإصغاء إلى الأغاني والتفاعل معها على إيقاع قرقرة النراجيل ، والسعال الجاف ، والحوارات الجانبية ، والمقهى هنا لا يعتبر فضاء مكانيا فحسب بل انه « يجسد البؤرة الفضائية التي تتجمع فيها الرؤى ويجري الاختبار» .[1]

شكل المقهى هو الفضاء المكاني الذي تتجمع فيه الجماعات وتشترك في الشروط الاجتماعية والسياسية ، وهذا الفضاء مفتوح لاستعاب أكبر عدد ممكن من الزبائن لذلك فالشخصيات فيه رمز لها الكاتب بأرقام يفترض أن تشكل عينة عكسية لأشخاص المساحة الثانية المرتبطة بالماضي ، كما أن زمن هذه الحكاية حاضر متجدد ، لأنه يرتبط بالمحيط الخارجي من مشكلات راهنة يفترض أن تستهدفها المسرحية .

أما الحادثة الثانية فلها كيان تاريخي مرتبط بالزمن الماضي أي موقع الحكاية (العصر العباسي) وهذه الحادثة أراد الكاتب أن يسقطها على الحادثة الأولى ، أي رواد المقهى من حيث أوضاعهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، لذلك أصر على استحضار حكاية مظلمة ترتبط بمشكلة سياسية وتاريخية حادة وموجعة تتناسب والموقف الحاضر، فجعل الراوي يرفض أن يقص على رواد المقهى " سيرة الظاهر بيبرس " لأنه لم يحن الوقت المناسب لسردها ، وأنه لابد من سرد حكايات الكاتب بتسلسل ، وأنه لا يمكن فهم هذه الحكاية دون فهم الحكايات التي سبقتها .

الحكواتي : الحكايات مربوطة بعضها ببعض ، لا تأتي واحدة قبل الأخرى، سيرة الطاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص هذا الزمان الذي بدأنا حكايته [2].

1- محمد الناصر العجيمي ، وضعية الراوي في مغامرة رأس المملوك جابر فصول ، ع 1 ،م3 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، ماي 1989، ص201.

2- سعد الله ونوس ، الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر ، دار الآداب ، بيروت ، ط 7 ، 2007 ، ص53.

يعي راوي ونوس دوره التنويري ، فتصادمه مع الزبائن الذين يهربون من واقعهم لتلمس حلم جميل في " سيرة الظاهر بيبرس " لم يجعله يرضخ لمنطقهم ، وإنما رضخ لمنطق التاريخ ، وإصراره على سرد حكاية مظلمة كان تكيفا مع أوضاع الحاضر ، فينتقل بذلك رواد المقهى إلى الزمن الماضي الذي يكتشفون من خلاله أوضاعهم وكأن الماضي مرآة لعصرهم.

يعود الراوي لواقع التاريخ ليروي قصة الخلاف الذي دار بين الخليفة (شعبان المقتدر بالله) ووزيره(محمد العلقمي) ليعرض من خلاله لقضية صراع أقطاب السلطة السياسية وما يترتب عنها من تدهور الأوضاع الاجتماعية فلا يحمل المسؤولية في ذلك السلطة

وحدها ، وإنما يحمل الشعب بكل فئاته جزءا من تلك المسؤولية ، لأنه وقف موقفا سلبيا تجاه ما يمارس عليه .

عاد الكاتب من خلال الراوي إلى تلك الحقيقة التاريخية وبين سلبية المجتمع العربي من خلال تعامل سكان بغداد مع السلطة ، وتجلى ذلك في عدة مواقف في المسرحية من خلال الحوار الذي دار بينهم.

الرجل الثالث : مالنا نحن وشؤون السادة .

الرجل الأول : يأمروننا أن نبايع .

المجموعة : فنبايع.

الرجل الثاني : يأمروننا أن نطيع.

المجموعة : فنطيع.

الرجل الثالث : في هذا العصر المضطرب من يعرف اليقين ؟

المجموعة : ونحن عامة بغداد أثرنا السلامة والأمان ، ننزف دماءنا الليل والنهار بحثا عن لقمة العيش ومحظوظ من تتوفر له في بغداد لقمة العيش[1].

وتتجلى سلبية عامة بغداد في عدم المبالاة بتلك الأحداث ، فلم يحاولوا معرفة سبب الخلاف بين الخليفة ووزيره لأنهم يعتقدون أن السكوت والابتعاد عن أمور الساسة هو طريق الأمان ، وسلبية عامة بغداد في تعاملهم مع أمور السياسة شبيهة إلى حد كبير بسلبية زبائن المقهى وهذا ما استنتجه الزبون رقم (**4**)

زبون 4 : أي والله كأن الأحوال لا راحت ولا جاءت [2].

يتدخل الكاتب في هذا الموقف ليزيد الفكرة رسوخا في أذهان الزبائن ، إذ يبدو أنه وجد صوت الوعي في شخصية الرجل رقم (4) الذي نقل أفكاره ورؤاه ، فيحاول إيجاد تفسير للخلاف بين الخليفة ووزيره ، وينبه أهل بغداد لواقعهم ، ويدعوهم إلى تغييره.

رجل 4: من الضروري أن نسأل عن سبب الخلاف أن يكون لنا رأي فيه ، وحق الله ليس هذا هو طريق الأمان لا أستطيع بمفردي أن أصلح ولو زاوية صغيرة في غرفة [3].

لكن بقية المجموعة الذين يمثلون شريحة واسعة من سكان بغداد والذين رمز لهم (رجل1، رجل2، رجل3 ، المرأة الأولى ، المرأة الثانية) يستسلمون للقدر ، ويأخذون الأمور بوصفها مسلمات ، فلا يجدون مبررا للتساؤل عن سبب الخلاف ، ويكتفون

1- سعد الله ونوس ، الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر ، ص 58 .

2- المصدر نفسه ، ص 58 .

2- المصدر نفسه ، ص 77.

بترديد المثل الشائع "من يتزوج أمنا نناديه عمنا " حتى وإن كان ذلك يعود عليهم بالضرر. فسلبيتهم وعدم انشغالهم بقضاياهم المصيرية جعلتهم لا يستطيعون حتى تأمين خبزهم، وفي هذا الموقف يعرض الكاتب لقصية الفقر الذي تفشى بين أهل بغداد نتيجة ذلك الصراع السياسي ، وبالتالي يشير إلى معاناة الشعوب العربية وفقرها في ظل الأزمات السياسية التي توالت عليها.

المرأة الثانية : محظوظ من يستطيع أن يشتري خبزه لأربعة أيام .

الرجل 2 : أختي لا تظني بي اليسر، والله سأفرغ كيسي كله في يد الخباز.

الرجل 1: أفضل لنا جميعا أن نفرغ أكياسا الهزيلة ، لأن بعد قليل سيصبح ما فيها كالعملة الباطلة.[1].

كما يعرض الكاتب في هذا الموقف أيضا لفئة التجار الانتهازيين الذين يستغلون دائما الأوضاع الحرجة ليخرجوا بأكبر قدر من الفائدة والأرباح.

الرجل 1: كأنك لا تعرفين تجار بغداد، إنهم يزقزقون اليوم.

الرجل 2 : يزقزقون ويغردون.

المرأة الثانية : لو استطاعوا لأكلوا لحومنا نيئة.

الرجل 3 : هذا يومهم ولو تطورت الأزمة لأصبح كل شيء أغلى من الذهب[2] .

ولأن عامة أكتفوا بترديد عبارة " من يتزوج أمنا نناديه عمنا " لم يجد الخليفة (المقتدر بالله) معارضة في فرض الضرائب لتأمين نفقات قواته ، فالرعية لا حول لها ولا قوة أمام

1- المصدر السابق ، ص 71 .

2- المصدر نفسه ، ص 72.

وجوه الجند والحرس ، ويشير الكاتب من خلال هذا الموقف إلى ظاهرة صراع أقطاب السلطة السياسية وأجهزتها للوصول إلى التربع على العرش الملكي ، ويؤكد أنه لا يمكن أن تقوم إلا على أكتاف العامة إذ « يضيع في زحمة هذا الصراع الدامي بسطاء الناس والفقراء والمساكين الذين لا يجنون من الصراع إلا الفقر وزيادة الضرائب »[1] .

وفي قلب ذلك التطاحن بين أقطاب السلطة ، والسلبية التي خيمت على العامة في بغداد يظهر المملوك (جابر) الذي أولاه الكاتب اهتماما خاصا ، بل وجعله محور العمل المسرحي ليشير من خلاله إلى بعض الأمراض الاجتماعية التي تفشت في المجتمع العربي،والتي منها الانتهازية .

استمد الكاتب من الحادثة التاريخية شخصية (جابر) وبنى عليها حبكته ، فبعدما كان في الماضي مفعولا به جعله في المسرحية شخصية فاعلة ساهمت في تطور الأحداث، وتوجيهها وجهة معينة ، ولعل السبب في ذلك هو ضرورة الموقف ، حيث أراد الكاتب أن يجعله موقعا للعبرة والاعتبار لكل فرد يفكر في مصالحة على حساب العبث بمصالح الآخرين .

برزت شخصية (جابر) في معظم أحداث المسرحية عبثية غير مبالية بمصالح البلاد والعباد ، وتتحين الفرص للانقضاض بغية تحقيق مصالحها ، فهي تردد عبارة تكشف عن الحلم الخرافي" عندما أصبح للمسلمين خليفة " ولم تكن الانتهازية التي اتسم بها (جابر) بمجرد الصدفة بل لأن ظهور مثل هذه الأمراض السلبية نتيجة حتمية في مثل تلك الأوضاع السياسية السيئة التي سادت المجتمع العربي في عصورا لانحطاط فلم « تكن هذه الأجواء السياسية المتعفنة لتفرز غير نماذج انتهازية تهفوا إلى التمكن المادي ، والتغلغل

1- غسان غنيم ، المسرح السياسي في سورية ، ص 252.

داخل أركان السلطة من أجل مصالحها ، وهو النموذج الذي مثله المملوك جابر ، إذ سعى من اجل المرأة والمجد والمال دون انشغال بمصالح البلاد والعباد ، فكان الاستنجاد بالأجنبي »[1].

وتجلت انتهازية (جابر) في عدة مواقف من المسرحية منها رهانه مع المملوك (منصور) وميله للوجه الكاسب بين قطبي الصراع ليحقق مصالحه حتى وإن تطلب الأمر خيانته لمولاه وسيده.

جابر: لكل عملة وجهان، والمهم أن تميل في الوقت المناسب إلى الوجه الكاسب.[2]

أثناء تلك الأجواء المضطربة تلوح لجابر فرصة الارتقاء، فبعد أن سمع حديث المملوكان(ياسر) و(منصور) عن الرسالة التي سيبعث بها الوزير إلى بلاد العجم سال لعابه وأدرك أنه قريب من تحقيق أحلامه المفعمة برائحة الشهوة والموت فأوقد فكرة لإيجاد التدبير.

التزم الكاتب ببعض وقائع التاريخ، فاستمد منه حكاية كتابة الرسالة على جلد الرأس لما فيها من غرابة وإثارة لكنه أضاف إليه من خلال جعل(جابر) هو صاحب التدبير، ليكشف عن انتهازيته وطمعه.

جابر : ننادي الحلاق ، فيحلق شعري وعندما يصبح جلد الرأس ناعما كخد جارية جميلة ، يكتب الوزير رسالته عليه، ثم ننتظر حتى ينمو الشعر ويطول ، فأخرج من بغداد بسلام(3).

—

1- جمال بوعجاجة ، سعد الله ونوس المسرح ألتسييسي وتسييس المسرح ، مجلة الحياة الثقافية ، ص 61 .
2- سعد الله ونوس ، الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر ، ص64.
3- المصدر نفسه، ص 108.

ولم يدرك (جابر) انه دخل بين قطبين كبيرين ، ونسى أنه مجرد مملوك يمكن أن يداس في زحمة الصراع ، ويبدوا أن ذكاء (جابر) وانتهازيته قد أثرا في زبائن المقهى مما جعلهم ينعتونه بابن زمانه ، ويتوقعون أنه سيصل إلى أعلى المراتب ، وعلى خلاف هؤلاء فإن الزبون رقم (4) يدرك حقيقة الأوضاع لذلك يتوقع أن تصرفات (جابر) الطائشة ستكون وبالا عليه.

وتجلت إضافة الكاتب إلى التاريخ في مواقف أخرى من المسرحية ، منها مشهد زيارة (زمرد)لـ (جابر) بعد أن حبسه الوزير في غرفة مظلمة لا يزوره فيها أحد إلا هو، حتى لا تنكشف الرسالة والسر القاتل الذي تحمله، لكن (زمرد) تمكنت من سرقة لحظات من النافذة بعد أن أغمض الحارس عينه ، ولعل هدف الكاتب من هذا المشهد هو تقريب

الأحداث من طبيعة الحياة وإعطاء الموضوع عمقا أكثر من خلال الحوار الذي دار بين الشخصيتين .

جابر : فخار يكسر بعضه يا زمرد المهم أن أبلغ الرسالة وأنال مكافأتي . . ماذا يعنيني ما تحتويه الرسالة ؟ لاشك أنها مليئة بالحماقات ، أعرف كيف تكون مراسلات الحكام [1].

و يستمر الكاتب في خلق مشاهد تزيد الفكرة رسوخا فجعل الوزير يهيئ أمر رحيل مملوكه، ويعانقه وسط دهشة الحاضرين ، ويتمنى له السلامة ، وهذا الحب الذي أظهره الوزير لمملوكه حين كان يستعد للرحيل أراد الكاتب من خلاله أن يبين نفاق الوزراء وكل من يعتلي سلطة ، فلقد أوهم مملوكه أنه ذا شأن ليتمكن من استغلاله ويجعله أداة

1- المصدر السابق ، ص64.

طيعة لخدمة مصالحه ، فنسى هذا المملوك مملوكيته وتطلع إلى أعلى المراتب دون أن يدرك أن السقوط من أعلى المراتب ثمنه الرأس .

ظن (جابر) بتحايله أنه أقوى على مجابهة السلطة بكل أجهزتها وبكل ما تحتويه من دسائس ، ولم يدرك أن حتى التحايل لن يفيد إن كان مرتبطا بمصلحة شخصية ، بل لابد من تكاثف قوى الأفراد حتى يتم الوصول إلى تحقيق الأهداف العامة.

وتكمن نقطة ضعف بطل ونوس في أنه لم يسأل عن سبب الانشقاق الذي حدث بين الخليفة والوزير، وعن محتوى الرسالة و اكتفى باعتناق مذهب " فخار يكسر بعضه" لذلك انطلق نحو هاويته دون أن يدرك .

وتسهم بقية الإحداث المسرحية في وصف حاله وهو مسافر لإيصال الرسالة إلى بلاد العجم، وقد عمق الكاتب لهذا المشهد ليفصح عن أحلامه بل مطامعه من خلال غنائه الذي يقربنا وزبائن المقهى من شخصيته .

جابر: أقسو على حوافر جوادي لأني مليء بالأشواق.

كل ما ينتظرني لا يحب الصبر أو الفراق.

لا الزوجة ولا الثروة ولا المراتب [1].

يصل جابر إلى بلاد العجم ويمثل بين أيدي الملك وابنه فيقرأ الملك نص الرسالة ومعها السر القاتل الذي استمد الكاتب نصه من التاريخ " كي يظل الأمر سرا بيننا أقتل حامل الرسالة من غير إطالة " وفي هذا الموقف يبين الكاتب الطريقة التي يتعامل بها الحكام مع هذا النوع من الطبقة الاجتماعية بقسوتهم واستخفافهم.

1- المصدر السابق، ص 148 .

يصف الكاتب حال (جابر) وهو يقاد إلى غرفة الجلاد (لهب) وأبرزه في المسرحية ذاهلا لا يدرك من أمره شيئا سوى أنه وقع فريسة أطماعه، ويضع الأسياف رأس (جابر) على القاعدة الملطخة بالدم اليابس ويضربه من بلطته المسنونة ففصل رأسه عن جسده.

كانت غاية الكاتب من خلال هذه النهاية المأساوية أن يسيس الجماهير فيحذر رواد المقهى- الذين ينتمون إلى الزمن الحاضر- إلى حقيقة وضعهم وما سيؤول إليه غن بقيت الأوضاع على حالها ، ولم يتحركوا لتغييرها نحو الأفضل « فيبدو الماضي الموضوع في هذا الإطار وكأنه يتداخل مع الحاضر ليقدم له المثل والدرس والتحذير»[1].

يستمر الموقف السلبي الذي يمثله الشعب من الماضي إلى الحاضر ، فعلى نحو ما سكت سكان بغداد وأبدوا سلبيتهم فإن الأمر يتكرر في الحاضر وكأن التاريخ يعيد نفسه ، فالزبائن ينتظرون نصرا مبينا وفرحا قريبا دون أن يتدخلوا لحل قضاياهم السياسية، وهم في موقفهم هذا يظهرون كعينة عكسية لسكان بغداد « فلا أهل بغداد سيتنكرون معيشة الغلاء وواقع الحصار والتآمر والخلاف ، ولا الرجل الرابع تجرأ لدفع الأذى ، ولا المملوك منصور أعترض على مغامرة جابر بل يكتفي بالانفعال من أجله حزنا وأسفا».[2].

استمر الكاتب في الإضافة إلى التاريخ فخلق أحداثا متخيلة أخرى منها انه جعل السياف يخرج من مساحة الحكاية المرتبطة بالزمن الماضي إلى الحاضر ليجعله يقرب

1- ثمارا الكسندر وفنا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ، تر: توفيق المؤذن ، الفرابي ، بيروت ، ط 2 ، 1990 ، ص 240 .

2- جمال بوعجاجة ، سعد الله ونوس بين المسرح التسييسي وتسييس المسرح ، مجلة الحياة الثقافية، ص62.

الزبائن من وضعية (جابر) فبدا من خلال حواره وكأنه يريد أن يقول أن (جابر) لقي نهايته لأنه لم يشغل باله بما حوله واكتفى بالانزواء والتفرج دون ادني محاولة للمشاركة في التغيير نحو الأفضل ، وفوق كل ذلك حشر نفسه بين قطبي السلطة،وجعل نفسه أداة لخدمتها، فسلمها رأسه ولم يفكر سوى في المطامع .

السياف : كان موته تحت فروة رأسه ولم يدر ، كان يحلم بالعودة رجلا عالي الرتبة ، تنتظره زوجة وثروة ، ولكن بين الموت وهذه العودة سؤال ، المسافة سؤال[1].

يرمي السياف الرأس للراوي فيلتقطه ويقرأ ما كتب على الرأس ، ويكشف السر القاتل، فيفاجأ الزبائن ، وبذلك يخرج الرأس من مساحة الحكاية من أعمق مكان فيها — من غرفة جلاد– قافزا من حيز الكابوس ليطارد اليقظة ، فلحظة كشف السر التي تلاها قطع الرأس شكلت « هاوية مزدوجة : الهاوية التي سقط فيها حلم جابر، والهاوية التي سقط فيها حلم الزبائن أو المشاهدين الذين ارتكبوا خطيئة الاندماج بجابر من فرط الإعجاب بذكائه وانتهازيته » (2).

على انه يعود إلى الحادثة التاريخية فيصف ما حل ببغداد ، حيث كانت جيوش العجم تزحف كعاصفة هوجاء ، جعل الممثلين الذين مثلوا أهالي بغداد يتقدمون لزبائن المقهى بالدرس والتحذير استنادا على تجربتهم في الماضي ، فيقيم جسر تواصل بين الماضي والحاضر لخدمة هدفه التعليمي ، الذي أراده أن يتجلى في تلك الحيرة التي تخيم على وجوه المتفرجين في نهاية العمل المسرحي .

1– سعد الله ونوس ، الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر ، ص163 .

2– خالدة سعيد ، الاستعارة الكبرى ، في شعرية المسرحية ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1، 2008، ص20.

تنتهي المسرحية ويغادر الزبائن وقد أثقلت نفوسهم بحزن عميق وهم ينتظرون الليلة القادمة وحكاياتها، وقد لرسخ في يقينهم ما قاله الراوي

الحكواتي : من أجل أن نستمع إلى"سيرة الظاهر بيبرس" أيام المجد والانتصارات لا بد من حكايات كثيرة ودامية نستمع إليها (1) .

والاستماع لـ (سيرة الظاهر بيبرس) كما يروي الراوي يتعلق بالزبائن ودورهم في تغيير أوضاعهم .

سعى الكاتب من خلال هذه المسرحية إلى إدماج المتلقي في الحوار وخلق التفاعل بين الخشبة والصالة ، وربط ذلك بفاعلية الماضي الذي من شأنه أن يخدم الحاضر لما له من سلطان على وجدان المتلقي، لأن « مسرحة الماضي(التاريخ) ليست مجرد رؤية مشهديه تختزل بالرموز ، ولكنها ممارسة دالة لا يتحقق أثرها إلا بنشاط المتلقي ودرجة استجابته التي تنعكس على عملية الاتصال في الفضاء المسرحي برمته بين السرد التاريخي والمسرحي الممسرح » [2].

وانطلاقا من المرجعية الفكرية للكاتب ، فإن المسرح – عنده – رؤية تنويرية ولا بد أن نختار الطريقة التي نفعل بها ذلك بالبحث عن مضامين تتصل بوجدان المتلقي ، ومن ثم إقحامه في غمار السياسة و « مطالبته باتخاذ موقف محدد مما يعرض أمامه بغية توجيهه

1- سعد اله ونوس ، الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر ، ص 52 .

2- إدريس قرقرة ، التراث في المسرح الجزائري ، دراسة في الأشكال والمضامين،ج 1 ، مكتبة الرشاد للطباعة ونشر والتوزيع ، الجزائر ،2009 ، ص179.

للإسهام في تغيير أوضاعه السياسية والاجتماعية السيئة وممارسة دوره الإنساني الحضاري »[1].

ولا يكفي في هذا المقام مجرد عرض القضايا السياسية بقدر ما يشترط أن تقدم من وجهة نظر تقدمية تسعى إلى تأييد المفاهيم الثورية ، ومحاربة الاستغلال والتخلف في المجتمع العربي .

حافظ الكاتب على الإطار العام للحادثة التاريخية فتمسك بجوانبها المعروفة لكنه منح نفسه بعض الحرية من خلال الإسقاطات والإضافات التي منحت الحادثة التاريخية أبعادا جديدة أكثر ارتباطا بالحاضر .

ولم يكن سقوط بغداد مرجعه ذلك الخلاف بين الخليفة والوزير وحده ، وإنما رده إلى تقصير الشعب في تحمل مسؤوليته عن الواقع ، وتخليه عن قضياه السياسية ، وتخوف من الخوض فيها ، وهذا ما أتاح الفرصة لانتهازية (جابر) أن تتدخل لتكون سببا في الاستنجاد بالأجنبي وسقوط بغداد .

« ليس الأمر مغامرة المملوك جابر برأسه التي قدمها أداة من أدوات الصراع الدائر بين الخليفة ووزيره ، لكنه أمر هذا العصر المضطرب وأمر عامة بغداد » [2].

لقد كان اختيار الكاتب لحدث بالغ الأهمية في تاريخ العرب صائبا ليطرح من خلاله موضوعا جوهريا حول ظاهرة صراع أقطاب السلطة السياسية ، والدور السلبي الذي يمثله الشعب ، ويدين من خلال هذا الموقف « الجماهير السلبية من جهة ويدين القادة

1- يحي البشتاوي ، المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي ، دار الكندي ، الأردن ، ط1 ،2004، ص 14 .

2- فاروق عبد القادر ، رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة ، دار الآداب، بيروت ، ط1 ، 1990 ، ص218 .

المتسلطين الذين لا يتوانون عن خيانة أوطانهم إذ كانت مصلحتهم ستمس بأي أذى من جهة أخرى »[1].

ولم ينظر إلى ذلك الحدث في إطاره الزماني المحدد بل جعله ينفتح على الزمن الحاضر ، وأكد انه يمكن أن ينطبق على ما سيلحقه من أزمان ، وتجلى ذلك من خلال « استخدم واع للعبة تبادل الأدوار الملك والوزير- الرجل الرابع – بحيث تتأكد ذهنية ونوس حول لعبة الأقنعة والمراكز والمواقف السياسية » [2].

قام الكاتب بعملية إسقاط الحاضر على الماضي من خلال تداخل حادثة تاريخية قديمة مع حادثة معاصرة تتصف كل منها بصراع سياسي حاد وموجع ، وما الحادثة التاريخية المعاصرة إلا هزيمة 5 جوان 1967.

ورغم أن القضية الأساسية التي شغلت سعد الله ونوس واستحوذت على اهتمامه فجعلته يستحضر التاريخ هي القضية السياسية ، غير أن ذلك لا يعني انه لم يستحضر التاريخ لمعالجة قضايا اجتماعية أو دينية ، فكل هذه القضايا عالجها من وجهة نظر تاريخية كما سنرى.

1- أحمد جاسم الحسين، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث ، ص 63.
2- رياض عصمت بقعة ضوء ، ص 111 .

ثانيا- القضايا الاجتماعية:

عانت البلاد العربية منذ زمن بعيد ، وما تزال من مشكلات اجتماعية عديدة كانت في الغالب الأعم نتيجة لنظم سياسية واقتصادية جائرة ، فكان التخلف والجهل والفقر والاضطهاد والانحلال السمات العامة التي تطبع معظم المجتمعات العربية ، وكانت تلك المشاكل من أكثر القضايا التي عبر عنها الأدباء والمبدعون العرب ، حيث استمدوا مضامين أعمالهم من تلك الأحداث.

وقد انشغل كتاب المسرح كغيرهم بالكثير من تلك المشكلات ، فظهرت المسرحية الاجتماعية في مختلف أقطار الوطن العربي في فترة الخمسينات وبداية الستينات ، أي قبل

أن تحل هزيمة 05 جوان 1967 التي أبعدت كتاب المسرح عن المسرحية الاجتماعية ليجتاح التيار السياسة الساحة الأدبية العربية بمختلف اتجاهاتها .

وظهور المسرح السياسي لا يعني تجاهل أو تغييب الحديث عن قضايا الإنسان الأخرى ، إذ كثيرا ما نجد مسرحيات سياسية ذات خلفيات اجتماعية تعرض الى مشكلات اجتماعية على درجة كبيرة من الأهمية ، خاصة لدى كتاب انغمسوا في واقع مجتمعاتهم وحملوا على عاتقهم هموم ومشكلات تلك المجتمعات أمثال سعد الله ونوس الذي عاين الواقع السوري ، واستشف ما يعانيه أفراده من مشاكل اجتماعية ، فعالج في الكثير من مسرحياته « مشاكل متصلة بالتركيبة الاجتماعية ، وان كانت ترتكز جميعا حول طبيعة السلوك النفسية ، ومنها ما هو مرتبط بالبعد الاقتصادي ، والمشاكل الاجتماعية التي يطرحها ونوس وثيقة الارتباط بالإشكالية السياسية من ناحية، وبمشكلات الوعي عموما من ناحية أخرى »[1].

1- رضا بن صالح وقيس الهمامي ، المسرح العربي بين التجريب والتغريب ، ص .99

و لكونه مسرحيا واقعيا وملتزما ، وشاهدا على عصره ، ومهتما بقضايا مجتمعه لم يدخر جهدا في التعبير عن معاناة الإنسان العربي عموما ، والإنسان السوري خصوصا ، فقد استطاع الولوج في أعماق المجتمع السوري الذي يشبه لا محالة واقع المجتمعات العربية جميعا فتنبه إلى جملة من القضايا الهامة التي ظلت تؤرقه منذ فجر حياته المسرحية والإنسانية.

ولعل أهم القضايا الاجتماعية التي تأملها ونوس في نصوصه المسرحية هي قضية "الانحلال الاخلاقي" الذي أصاب المجتمعات العربية والمجتمع السوري بشكل خاص، حيث تحول تأمله إلى أسئلة تبحث عن أجوبته ، ومن الواضح أن ميله إلى تبني هذه القضية وما يشابهها من قضايا كان نتيجة اكتشافه أن الانشغال بالسياسة ليس أمرا كافيا وكفيلا

لتحقيق التقدم للمجتمع ، بل لابد من الانطلاق من المجتمع ذاته المسكون بالخرافة والأفكار والتقاليد البالية التي تكبل أفراده وتسهم في بناء شخصية الفرد وقناعاته فتتحكم بالتالي في سلوكاته وتصرفاته .

لم يعد سعد الله ونوس يجد حرجا من التعبير عن النوازع والأهواء الفردية التي كان يعدها أمورا برجوازية وبدأ يشعر بنوع من الحرية التي آمن دائما أنها الشرط الجوهري لتحقيق فعالية المسرح، والتي كان يفتقدها في إبداعاته السابقة ، لأنه كان يفرض على نفسه نوعا من الرقابة الذاتية التي تحتك عليه تغييب وتجاوز كل ما هو فردي وذاتي.

ولعل المرض الذي أصابه في السبعينات والذي جعله يحس باقتراب أجله ، كان من أهم الأسباب التي دفعته إلى اختيار هذه الوجهة من البحث عن الحرية.

تصوغ نصوص سعد الله ونوس الأخيرة جملة من القضايا الاجتماعية التي تستدعي بعضها البعض ، فحضور قضية يستدعي بالضرورة حضور قضية أخرى ، فتحدث عن الجنس وانحراف المرأة والعادات والتقاليد البالية والدعارة...الخ.

ولم تكن نظرته إلى تلك القضايا المتصلة يبعضها البعض سطحية بل كان يبحث في أعماق أنسجة المجتمع عن الأسباب الكامنة خلف ظهورها، فتناول في مسرحية " يوم من زماننا" 1993 موضوع العهر الذي تفشى في المجتمع العربي ، وسيطرة على مؤسساته، بل إن جذوره امتدت إلى قلب المؤسسات التربوية أين تزرع الأخلاق ، وتربى الأجيال على القيم والمبادئ ، ويجعل المرأة الست (فدوى) تزين للدعارة.

عرى الكاتب من خلال هذه المسرحية الواقع الراهن ، وكشف قبح وبشاعة العصر الذي نعيش فيه ، فقد «انحلت الروابط الأخلاقية والسياسية والتربوية ، و تصدعت القيم ،

وافلت الجشع والتكالب من عقاله واختلط الزائف بالحقيقي ، حتى ليخيل إليك انك وحيد أو مجنون أو كائن هبط من كوكب آخر»[1].

وعاد ليطرح هذه المواضيع من جديد في مسرحية " أحلام شقية " 1994 حيث عرض لموضوع الجنس بحدة ، وأشار إلى معاناة المرأة في المجتمع العربي الذي لا مجال فيه للأحلام السعيدة ، كما بين بشاعة الواقع الذي نعيش فيه، فالحياة تبدو بلا معنى بالنسبة للمرأتين (غادة) و(ماري) فحتى الحلم لم يعد ممكنا عندهما إذ زحف الشقاء على كل شيء .

1- محمد نديم معلا ، فن المسرح، في العرض ..في النص المسرحي..قضايا نقدية ، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة ، ط 1 ، 2000 ، ص 144.

ويبدو أنه ألح على هذه المواضيع ، فعاد ليطرحها في مسرحية " الأيام المخمورة " التي أراد من خلالها فضح القيم الجديدة التي يدعي أصحابها متابعة العصرنة ، حيث اتخذت الشخصيات في هذه المسرحية من العصرنة حجة لترك جذورها ، والتملص من معطيات مجتمعها ، فانتشرت المخذرات والفساد والعهر ، وظهر المجتمع ممزقا كل يبحث عن مصلحته، لا تحكمه قيمة ولا يردعه مبدأ ، وكعادته في مسرحياته الأخيرة يحضر المرأة ليتحدث عن معاناتها في ظل العادات والتقاليد التي دفنت مشاعرها من خلال شخصية (سناء) التي تخلصت أخيرا من ثقل العادات والتقاليد واستجابت لنداء الحبيب ورحلا معا.

قرأ ونوس المجتمع قراءة معمقة ، وتوصل إلى مجموعة من القناعات الثابتة ، التي اعتقد أنها لا تزول إلا بزوال عدد كبير من الظروف ، وعزف على هذه الأوتار طويلا حيث اشتركت مسرحياته الأخيرة في عدة قضايا فكرية وفي عدد من المواقف التي تخص عددا من الشؤون الاجتماعية والمعتقداتية ، ومن هنا « فإننا قد لا نجد نسجا اجتماعية متعددة في

مسرح ونوس ، قد نجد مجتمعات متعددة لكنها ذات نسج واحد يتحكم فيها سياسيون، وشيوخ تقاليد دينية ، ومخبرون ، ومخابرتيون وعادات وتقاليد بائدة، ومجموعة من المنافع والمصالح »[1] .

وإذا كان الكاتب قد مال في مسرحياته الأخيرة نحو تبني القضايا الاجتماعية ، فإن هذا لا يعني تجاهله لها في مراحل إبداعاته السابقة ، فقد تناولها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، ومن بين هذه القضايا قضية "البطالة" إذ لطالما شغلت فكره واستقطبته للتطرق

1- احمد جاسم الحسين ، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث ، ص 86 .

إليها في أكثر من موضع ، فعرض إلى أسبابها ووجد أن انعدام فرص العمل لم يكن السبب الوحيد في انتشارها في المجتمع العربي ، وإنما تكاسل الأفراد من أكثر الأسباب المؤدية لذلك ، وذلك من خلال عدد من المسرحيات منها " المقهى الزجاجي " الذي انشغل رواده باللعب وانصرفوا عن الاهتمام بحياتهم الخاصة مما تسبب في بطالتهم .

ولعل من ابرز النتائج التي تسببت فيها ظاهرة البطالة هو "الفقر" لذلك شكل هذا الموضوع محورا لبعض مسرحيات سعد الله ونوس ، فقد كان مسكونا بهموم المواطن الفقير والمسحوق خاصة ، فتحدث في "مأساة بائع الدبس الفقير" عن معاناة طبقة الفقراء اليومية لكسب لقمة العيش ، في ظل نظام مستبد يلقي على هؤلاء الضعفاء التهم جزافا ويذيقهم أصناف الذل والتعذيب جراء ذنوب لم يرتكبوها .

وعرض لقضية اجتماعية أخرى هي قضية الصراع الطبقي ، التي كان من انجح الكتاب المسرحيين العرب والسوريين على التعبير عنها ، ففي مسرحية "جثة على الرصيف" طرح قضية الصراع الطبقي بكثير من الجرأة ، فتحدث عن التناقض الرهيب بين طبقة الأغنياء

وطبقة الفقراء ، فحياة هذه الأخيرة ليس لها قيمة ولا أهمية إلا بمقدار ما توفره للأغنياء من رفاهية ومنفعة .

« وفي معظم تلك المسرحيات يظهر الإنسان وهو في الحضيض يعاني من الظلم والقهر، ويشقي بالفقر والحرمان »[1].

ولم يحمل السلطة الحاكمة المسئولة وحدها في ذلك ، بل انه يؤكد أيضا مسؤولية الفئات الشعبية عن تلك الأوضاع ومشاركتها في تكريسها من خلال لا مبالاتها وجهلها.

1- أحمد زياد محبك ، مسرح سعد الله ونوس ، مجلة فصول ، ص 372.

واستمر في تناوله لهذه القضايا وغيرها سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، ولكن أهم قضية اجتماعية استحوذت على تفكيره هي قضية الانحلال الأخلاقي التي صارت سمة المجتمع السوري في التسعينيات ، حيث تناولها معتمدا على عدة مصادر من مصادر الكتابة الإبداعية التي من بينها التاريخ .

كانت مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" أهم مسرحيات الكاتب التي عرضت لظاهرة الانحلال الأخلاقي بنوع من الجرأة والعمق ، لأنه اختار أن يفضح فرد اليوم من خلال ماضيه بإعطاء هذه الظاهرة أبعادا تاريخية ، حيث عاد إلى نهاية القرن التاسع عشر واستحضر حادثة نقيب الإشراف الذي قبض عليه قائد الدرك في وضع تهتك مع مومس ، فسارع المفتي الذي كان على خلاف معه إلى إنقاذه متناسيا العداوة مؤقتا ، ودفعه إلى الاستقالة بعد ذلك.

ويبدو أن عنوان المسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" ليس اعتباطيا بل يشير إلى أن التحولات لم تكن عادية بل جاءت بعد ممارسة طقوس لأنها اختارت مجاهرة التحول،

فالشخصيات الأساسية في هذا النص تتحول ، وكل شخصية تخلع مرجعيتها ، وتتخلى عن دلالات كيانها النفسي والاجتماعي بحثا عن كيان آخر .

يتألف النص من جزأين ، ينقسم كل جزء إلى مجموعة من المشاهد ، يحمل الجزء الأول عنوان ""المكائد" ويحمل الثاني عنوان" المصائر"، والجزء الأول هو الذي يحدد مسار الجزء الثاني ، فكل مكيدة لها ثمنها ، وكل مكيدة تقود إلى مصير معين.

برزت مظاهر الانحلال الأخلاقي طول الخط المسرحي وعمق لها الكاتب في بعض المشاهد المستمدة أحداثها من التاريخ ، ففي المشهد الأول ينفرد نقيب الإشراف الذي منحه اسم (عبد الله) بالغانية التي أعطاها اسم (وردة) وهما في حالة مجون.

ولينفلت الكاتب من التنميط ويزيد المشهد تبجحا وتكتسب الحادثة دلالات عميقة جعل الجو مليء بالشهوة والسكر الرقص والغناء .

وردة : أين العمامة الخضراء؟

عبد الله : إنها علامتي يا وردة ..

وردة : سأضع علامتك على راسي وازين بها رقصي [1].

ترقص(وردة) وهي ترتدي علامة نقابة الأشراف وفي تلك الأثناء يقتحم قائد الدرك الذي أعطاه الكاتب اسم (عزت بيك) المجلس، ويأخذ عبد الله على ظهر الحصان مقيدا ووراءه وردة بثياب نقيب الأشراف .

ولعل غرض الكاتب من إدخال هذه العناصر ليس إلا لأنها صارت سمات المجتمعات العربية في العصر الحاضر.

يبتعد الكاتب في مشهد أخر عن التاريخ ويحاول خلق شخصيات ثانوية ليضعها في موقف ليكشف من خلاله عما آلت إليه أحوال المدينة العربية في العصر الراهن من انحلال أخلاقي وتفسخ القيم ، فيأخذ شخصيات من عامة الناس ليؤكد أن هذه الظاهرة قد تغلغلت في المجتمع العربي على اختلاف طبقاته.

يجعل الكاتب الشاب المتحدث(سمسم) يكشف ل(عباس)عن خواء (العفصة) من الرجولة بقوله

سمسم : خبرناه فلم نجد لده إلا مثل الرز أو فتلة القماش، عرفنا أن ما فينا فيه، وما يحكنا يحكه [1] .

ويكشف أيضا أمر عباس الذي يختلس منه قبلة فيبرز المخبوء ويصبح لهما ظاهر وباطن ككل الناس :

العفصة : (منكسرا) هل سقطت من عينك؟

عباس: أنت الآن حبوبتي، وسأضعك في عيني ..انكشفت علي مثل حلالي، إن كنت طيعا، سأكون خيمة تغطيك وتحميك [2].

يعود الكاتب إلى التاريخ ليستمد منه شخصية من طبقة اجتماعية راقية وهي زوجة نقيب الإشراف ويمنحها صفات متميزة سواء من ناحية المظهر أو من ناحية السلوك، فهي لم تظهر مقتنصة الأفكار مسلوبة الإدارة كما في الماضي بل برزت شخصية ذكية، فعندما عرض عليها المفتي الخطة لمساعدة زوجها وإخراجه من السجن تفطنت تماما للانقلاب

1- سعد الله ونوس ، طقوس الإشارات والتحولات،الأعمال الكاملة ، م 2 ، دار الآداب ، بيروت، ط 2 ، 1996 ، ص575 .

وخطورته لأنها تدرك دخيلة نفسها ، فما يعرض عليها المفتي مغر وشبيه بحلم راودها منذ أن كانت صبية في بيت والدها.

مؤمنة : الهاوية تهزني من جذوري ، يعربني السقوط ويغويني في الوقت نفسه ، وبين الرغبة والرعب اهتز اهتزاز الشجر في اليوم العاصف ، هل تصدق معظم أحلامي هو هذا المزيج من الرعب واللذة [3].

1-المصدر السابق ، ص 492 .
2- المصدر نفسه ، ص 492 .
3- المصدر نفسه ، 497 .

ولعل تخوف (مؤمنة) من تلك المغامرة المخيفة جعلها ترفض الدخول في اللعبة لأنها لو مثلت دور الغانية فستجر نفسها وكل سكان المدينة إلى الهلاك .

مؤمنة : إني أرفض ، لأني أقاوم الدخول في فتنة الغواية ، لو قبلت ، فسأنزلق إلى موقع الهشاشة ، هشاشتي وهشاشة أوضاعنا ، سأكون على طرف الهاوية ، وأخشى هذه المرة ، أن يجذبني نداء الهاوية بلا مقاومة[1].

دفع المفتي(مؤمنة) إلى منزلق خطر ، دون أن يفهم ما قالته ، واعتبره من باب الدلال، ولم يخطر بباله أن لها أفكارا وأهواء لطالما انتظرت الفرصة لتحقيقها ، ففاته أنها ستكون الممثل الرئيسي الذي سيدخل المسرح، ويستولي على خيوط اللعبة ، ويمسك زمام الأمور، ويقلب جميع المصائر.

وبما أن (مؤمنة) كانت غرضا من أغراض نقيب الأشراف وأداة طيعة في يد الأشراف قررت أن تقبل الدخول في هذه اللعبة ، لكن بعد أن تساوم هي بدورها على حريتها

بالطلاق لتستعيد جسدها من رباط الزواج كتمهيد لمغامرة استعادته من القيود الاجتماعية التي تضبطه دون أن تعرف أن من استعاد جسده من المدونة الاجتماعية وحدودها هالك لا محالة.

يبتعد الكاتب عن التاريخ ويكسر رتابته ويجعل نقيب الأشراف(عبد الله) والغانية (وردة) يسجنان في سجن واحد، بينما في الحادثة التاريخية فقد سجن نقيب الأشراف في سجن الرجال ، وسجنت الغانية في سجن النساء ، ولعل غرضه من إحداث هذا التغيير

1- المصدر السابق ، ص 498 .

ليس إلا ليتناسب مع الأحداث التي ستليه، فما يدور من حوار بين (عبد الله) و (وردة) في السجن يبين الكاتب من خلاله أنه لا مجال للحب في العلاقات الجنسية المحرمة.

يأتي بالحرمة (مؤمنة) من حيز المستور بعد أن تتزوق وترتدي ملابس السفور لتحل في السجن محل الغانية ، بينما ترتدي الغانية (وردة) ملابس مؤمنة المحتشمة فتبدأ طقوس التحول لكل منهما ، فما الملابس هنا إلا إشارة لتحول مقبل لكل منهما.

تخرج الغانية من السجن وتبقى(مؤمنة) برفقة زوجها في السجن، فتبوح له بان سبب دخولها اللعبة كان استجابة لنوازعها الخفية، وأعماقها المطمورة، وهي لم تحصل على الحب، ولم تحقق ما كانت تحلم به ليلة عرسها تحت ثقل الحياء والهيبة والطهارة.

مؤمنة : كنا منفصلين منذ ليلة زفافنا وكان كل واحد يدور في حلقة نفسه ، كنت مشغولا عني وكنت مشغولة عنك ..ما كان بيننا إلا العقد ، والسكن، وتلك العنا قات المخنوقة تحت ثقل الحياء، والهيبة والطهارة ...ولو حاولت

أن أفكر في زواجنا لما تذكرت إلا الصمت وبعض المظاهر، ولزوجة تلك العنا قات ...إن أحداث هذا اليوم ودخولنا هذه الزنزانة سيعجلان بالمخاض الذي ينتظره كل منا [1].

يزج قائد الدرك في السجن وتعتق(مؤمنة) وزوجها (عبد الله) من السجن بعد أن اجتمع وجهاء الشام مع الوالي على ذلك، و بعد أن تعتق (مؤمنة) جسدها وتكسر قيد الزواج يجعلها الكاتب تلهث وراء حاجات جسدها بشكل هستيري، خاصة وأنها كانت ترى نفسها مسجونة داخل جسدها.

تزور (مؤمنة) الغانية(وردة) وتطلب منها أن تلقنها فنون الهوى لتصير غانية من غواني

1- المصدر السابق ، ص 506 .

المدينة ، لكن هذه الأخيرة تروح تشتكي لها همومها عن عالمها الذي تعيش فيه ، فتذكرها بما فعل بها الشيخ (محمد رسمي الخزار) –وهو والد مؤمنة– عندما كانت خادمة في بيته.

وردة : ألم أكن خادمة لديكم! ألم يكن الشيخ الجليل أبوك هو الذي علمني طبقات الفسق ومراتبه قبل أن أحيض ، ثم تناوب علي الابن مع الأب ثم ألقوا بي في الشارع[1].

يكشف الكاتب في هذا الموقف عن معاناة المرأة في مجتمع يعبث فيه الفساد ، وتتربع على عرشه الرذيلة ، كما يعرض لظاهرة انتشرت في المجتمع العربي بشكل خطير وهي الاستغلال الجنسي لطبقة الجواري.

وبعد نقاش وحوار بينهما قبلت (وردة) طلب (مؤمنة) في دخولها عالم البغاء، فتمنحها اسما جديدا يتناسب مع ما ستتحول إليه ، ويبرق في حروفه ولفظه ، ويشع في عالم الرذيلة ، وهو اسما يدل على الانحراف، ولعل إصرار الكاتب على ازدواج الاسم (الماسة–مؤمنة) إلحاحا على تضاد ينتهي إلى الانفصام ثم الموت.

تترأس (وردة) طقس تلبيس (مؤمنة) ثياب الفجور التي تبدو فيها شبه عارية، وتعلمها الرقص، فترقص (الماسة) عند التلبيسة ، وبالتالي تمارس طقس العبور ، أو الدخول في سلك الغانيات.

تلعب الصورة واعتماد الأحداث على الحركة دورا بارزا في هذه المسرحية، حيث أن الكاتب قدم عناصر الطقوسية المتمثلة خاصة في الرقص الذي جعله جزءا من مناخ المسرحية، وبعدا من أبعاد شخصياتها، فمعظم الشخصيات المتحولة بعنف ترقص بشكل

1 – المصدر السابق ، ص 534 .

أو بآخر ، إذ « يرقص الراقص ليمارس العبور المتتابع بين جسده وأحواله المعطاة الموروثة، وبين الصورة الجديدة التي يخترعها لهذا الجسد »[1].

فرقص(وردة لعبد الله) بعد أن ارتدت العمامة بداية لتحولها ، ورقص مؤمنة (لعبد الله) في السجن، وبعد التلبيسة بداية لتحولها أيضا.

يكشف الكاتب في مشهد أخر عن انتشار بذور الفساد في المدينة، فالعفصة يخلق شاربه ويتعمد التخنث بحركاته وحديثه لأنه أراد أن يحلو في عين عباس ، ويقدم له شاربه هدية ، لكن هذا الأخير بعد أن نال منه حاجاته الخبيثة لم يعد يبالي به ، بل ويشمئز منه .

عباس : انك تثير نفوري ، ما أنت الآن إلا علق يتدرب على المجون..ما كان بيننا مع قضاء الوطر ، وكان يلذ لي أن أعلو رجلا محسوبا على الزكرتية ، وان أرى قامته تنكسر وتتصاغر بين فخذي ، أما الآن ، فأي لذة ساجنيها من اعتلاء مخنث رقيع [2].

ظن(العفصة) أن لديه الشجاعة كي يعلن تحوله ويواجه الناس لم يلبث إلا أن انتحر بعد أن احتقره جميع الناس.

تنتشر فضيحة(الماسة) بين الناس وتصبح أكثر طلبا في سوق الرذيلة، وهنا تنزلق من أعلى الهرم الاجتماعي إلى أسفله، وتتحول من المرأة الشريفة ابنة الأسرة المتدينة، وزوجة الرجل الشريف إلى بائعة هوى، ولعل تحول (مؤمنة) من العفة والطهارة إلى الرذيلة لم

1- خالدة سعيد ، الاستعارة الكبرى ، ص 204 .

2- سعد الله ونوس ، طقوس الإشارات والتحولات ، الأعمال الكاملة ، ص 506 .

يأت من فراغ، بل كان وليد الظروف التي عاشتها منذ أن كانت صبية في البيت والدها، فقد شاهدت شهوات والدها التي لا تفتر ، ومعها شهوات ابنه البكر الذي يتفاخر به، و رأت نار الحرقة في دموع أمها وصمتها الموجوع ، كل ذلك أنضج جسدها قبل أوانه، فصارت امتدادا لأبيها في شهواته ، لذلك فهي تدينه بأنه السبب في تمزيق حياتها بأفعاله الشنيعة التي كانت تملاء أركان البيت.

الماسة : لا تلم يا أبي أنت من مزق حياتي ، وأنت من زرع الغواية في نفسي، نعم لقنتني كلمات ، لكن ما قيمة الكلمات وأنا أبصر كيف تمارسها ، وكيف تختلس النشوة من أضدادها ؟ حفظتني القران وعلمتني في الوقت نفسه كيف يكون ترتيل القران ستارا للهتك والفسوق ، إني ابنتك وأهوائي ثمرتك وما أفعله الآن تخمر ونضج بتلك الرائحة الحريفة التي كانت تنبعث من ظلمات البيت[1].

ورغم محاولات المفتى ووالدها لإيقافها عند حدودها، إلا أنها لم ترضخ لطلبهم، فتمد يدها للمعاصي يتهور، وتخطو خطواتها المحترمة نحو مصيرها المأساوي، إنها تدرك منذ

اللحظة الأولى بئس مصيرها وتلهث وراءه ، وهي تتمسك باختيارها بعناد وتصميم، وتستبد بها شهوة الكشف ، وتحرقها تلك الرغبة القوية ، وهي لا تقبل نصيحة ولا تعرف ندما أو تتقي خطرا ، بل تمارس الجنس علنا.

الماسة : هذا مصيري يا أبي وسيصيبني المس إن تنكرت لمصيري[2] .

وليست(الماسة) شبقية بقدر ما هي وجودية، إنها تتجه نحو الحرية والاختيار وتحد

1- المصدر السابق، ص515 .

2-المصدر نفسه ، ص554 .

المصير المؤنث ، لذلك فهي تضرب بكل القيم الزائفة، وتقرر الانفلات ، حيث تحولت في نهاية النص إلى غانية.

الماسة : أريد أن أقطع الأمواس اللفيفة الخشنة التي تحفر لحمي وتقمع جسدي، أمراس مجدولة من الرعب والحشمة ومشاعر الدنس والقذارة.. من المواعظ والآيات والتحذيرات ، والأمثال ووصايا الأسلاف ، صفائح ، يذبل الجسد داخلها ويضمر، أريد يا شيخ قاسم أن أعتق جسدي وأفك عنه هذه الحبال التي تمتص دمه وتقمعه ... وأن يستقر في مداره الذي خلق به[1].

ترفض (الماسة) عرض المفتى للزواج لأن في صدرها أهواء عنيفة تمنحها من أن تصير عبده من جديد لتلك التقاليد والأعراف البالية التي تجعل كل ما في جسدها عورة ، فتزين له الانحلال، وتفرش أمامه درب الغواية ، وتحاول أن توقع بكل من يحاول أن يضع ختمه عليها.

الماسة : وأول المقامات في رحلتي هو أن أرمي وراء ظهري معاييركم ، ينبغي أن أتحلل من أحكامكم ونعوتكم ووصاياكم كي أصل إلى نفسي ، ينبغي أن

أتجاوز خطر الانتهاك كي ألتقي جسدي وأتعرف عليه صنعتم مني عورة هشة يمكن أن تنتهكها الكلمة والنظرة واللفتة ، جعلتم دأبكم انتهاك هذه العورة ، فصرنا زواحف تتناهش في مستنقع الأكاذيب والمظاهر والقيود ، أنا يا شيخ قاسم قررت أن أخرج من المستنقع النتن ، سأخلع عني صفة العورة وشرطها ، وسأغدو خارج حدود الخوف والانتهاك[2].

1- المصدر السابق ، ص 515 .

2 – المصدر نفسه ، ص 589 .

ينتشر اسم (الماسة) فيسمى التجار عطورهم ومجوهراتهم وكل شيء فاخر باسمها، وفي هذا الموقف يشير الكاتب كعادته إلى شريحة التجار الانتهازيين الذين يتحينون الفرص للزيادة في الأسعار.

بعد أن رفضت الماسة عرض المفتي للزواج لم يستطع المفتي أن يقاوم إغواءها، فمثل بين يديها لتفعل به فعلتها

الماسة: أنظر إلى جسدك إنه كاللحد الذي يدفن وهج الحياة وفورة الرغبة، ارفع الصفائح، وانبش هذا القبر سنحتفل الليلة وسنبعث الحياة من اللحد، الليلة سأرقص لك، سأدع جسدي يتفتح ويتدفق فيغدو بحرا [1] .

ركز الكاتب في هذه المسرحية على استخراج المواقف ، فلم يقدم (الماسة) كشخصية عاشت في زمن ما ، بل قدمها كموقف ، ف(مؤمنة) هي الشق الواعي الاجتماعي الخاضع لتاريخ أنثوي قمعي ، بينما(الماسة) هي النوازع والرغبات والغضب المكبوت ، هي الحلم الأنثوي المزمن ، ويتضح ذلك حين يقدم الأخ الجبان بشكل مباغت على غسل شرف العائلة ، إذ بيد صفوان الذي لم يعترف له أبوه بالرجولة تموت(الماسة)

الماسة : أنا يا صفوان حكاية والحكاية لا تقتل ، أنا وسواس وشوق وغواية والخناجر لا تستطيع أن تقتل الوسواس والشوق والغواية[2].

1- المصدر السابق، ص 589 .

2- المصدر نفسه، ص 597 .

لم تكن حكاية (الماسة) حكايتها وحدها ، وإنما حكاية المرأة في المجتمع العربي المسكون بالأعراف والتقاليد البالية ، وحكاية (الماسة) لم تمت ولن تنتهي ، بل تكبر وتنتشر في أحلام المرأة العربية.

والملاحظ على شخصيات هذه المسرحية أنها تحولت إلى أقصى النقيض ، إذ تحول عبد الله من الرجل الشهواني إلى الرجل المتصوف ، ويحدث التحول في (مؤمنة) بانجذابها لغرائز جسدها بعد أن كانت امرأة محتشمة ، ويتحول قائد الدرك من سجان إلى سجين غلب على عقله الجنون ، ويتحول المفتي من رجل الدين ذو السطوة والحكمة إلى رجل الزنا ، كما يلقي هذا التحول بظلاله على أشخاص من عامة الناس إذ يتحول(العفصة) من الرجولة إلى التخنث فاضحا لرغباته المحرمة ، ويتحول عباس إلى خادم للماسة.

وانطلاقا من موقع ونوس كمثقف تنويري فانه لم يهمل قضية المرأة بل بذل جهدا كبيرا للتعبير عن همومها ومعاناتها ، وندب عددا من مسرحياته للحديث عنها وعما تكابده من هموم ومشاكل ، وتعد هذه المسرحية من أهم المسرحيات التي اهتم فيها ونوس بجنس المرأة بل وجعلها محور عمله و حاول من خلالها أن يقف على قضية مهمة جدا من خلال قناع التاريخ ، وهي قضية المرأة المقهورة و المضطهدة ، وما للعادات والتقاليد المهترئة من تأثير على سيرورة حياتها ، فرغم ما وصل إليه المجتمع العربي من تطور وتحضر نسبي ، إلا أن المرأة

فيه مازالت تعاني الكثير من القهر والاضطهاد ، فهي مكبلة بجملة من الرغبات والميولات المكبوتة القابلة للانفلات والممارسة بشكل خاطئ يعود على بنية المجتمع برمته فيغير من مصائر الأفراد.

لقد استحضر الكاتب شخصية زوجة النقيب ثم أعاد بناء داخلها بعمق بعد تأملاته الطويلة في الأنوثة وتاريخ المؤنث العربي ، وهو لا يصطنع تمردها بل يبنيه على عوامل وشروط يؤسس له تاريخا شخصيا وتأملا طويلا ومعرفة واسعة ، ولا يقدمها كنزوة أو مجرد مزاج أو خصوصية خلقية تتصف بها (مؤمنة).

والمرأة في هذا النص تخرج عن فكرة الرمز ، فبعدما كانت رمزا للأمومة والخصوبة والتضحية في معظم نصوص المبدعين المتقدمين وحتى المتأخرين ، صارت في النصوص الونوسية الأخيرة تسعى للانفلات من القيود ، ولكن سعيها هذا يتخذ بعدا وجوديا.

وتناول الكاتب في هذه المسرحية موضوع الجنس الذي أخذ موقعا هاما في سلسلة أولوياته، ويمثل عمودا من أعمدة بنائه المسرحي لحضوره الهام في أعماق الشخوص، ولما له من تأثير سلبي على مصائر الشخصيات إذ لم يأت بالطريقة المحللة والمنظمة.

غاص الكاتب في هذه المسرحية داخل النفس البشرية بما تحمله من رغبات ونزوات، فالشخصيات خلقتها ضرورة المواقف وجاءت لتعبر عن الواقع النفسي بحيث يتسع المجال لمعالجة مشكلات إنسانية أكثر منها سياسية أو اجتماعية ، وهذا ما أشار إليه الكاتب في مقدمة المسرحية بقوله : « إن أبطال هذا العمل هم ذوات فردية تعصف بها الأهواء والنوازع وترهقها الخيارات وسيكون سوء فهم كبير إن لم تقرأ من خلال تفردها، أو كثافة عوالمها الداخلية ، وليس كرموز تبسيطية لمؤسسات تمثلها ، إن أبطال هذا العمل ليسوا

رموزا ولا يمثلون مؤسسات وظيفية ، بل هم أفراد لهم ذواتهم ومعاناتهم المتفردة والشخصية » [1] .

1- سعد الله ونوس ، طقوس الإشارات والتحولات،الأعمال الكاملة ، 496 .

فجر ونوس في طقوسه معنى الدرامية عندما جعل الذات المفردة هي مركز الثقل، فقد كان حريصا أكثر على التغلغل في أعماق شخوصه ، وتقديمها وهي لحظة صدق مع ذاتها ، وتحدث في تجربته المسرحية منذ البداية عن الممنوع ، ونقد الواقع والمجتمع ليجعل أجواء الحياة صحيحة ، وازداد ميله إلى تبني هذه القضايا في مسرحياته الأخيرة خاصة في مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات " حيث حرص على تعرية الشخوص والمحرم لأنه « أراد أن ينزع عن وجه المدينة أستارها، وأن يعري جسدها عن آخره، فيكشف عوراته لنواجه الحقيقة وجها لوجه مع المدينة العربية... أراد ونوس أن يكشف عن عورتنا كما نتطهر لنبدأ من جديد »[1].

وبحديث ونوس عن بعض قضايا المبادئ والقيم التي حرص كثير من الكتاب على حلزنتها تحول إبداعه في مرحلته الأخيرة إلى ما يشبه الحالة الثقافية التي تمس جوهر الإنسان العربي .

ولعل جرأة الكاتب في طرح هذه المواضيع هي التي جعلت نصه يرقى إلى هذا المستوى الإبداعي الكبير، حيث صار محط أنظار الدارسين والقراء والمخرجين، فقد قدمت رائعة " طقوس الإشارات والتحولات " على خشبة المسرح المصري وعلى خشبة المسرح اللبناني ،

وأرجعت " نضال الأشقر" مخرجة العرض سبب اختيارها لهذه المسرحية كونها « تنطوي على فضيحة المجتمع والعلاقات فيه، ليس بالمعنى الفضائحي، بل بمعنى الكشف الجارح ، فسعد الله ونوس لعب في نصه كما لعبة الورق ، وهو يدل أن يعمر بيتا بنى مدينة ، عندما يسقط فيها أول قناع تتدرج الأقنعة والشخصيات ، وتتهاوى كما النهر الجارف.. مسرحية ونوس درس اجتماعي قاس وعميق وجارح »[2].

1- احمد سخسوخ، أغنيات الرحيل الونوسية ، ص 121 .

2- المرجع نفسه ، ص 136 .

تعتبر مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" خطوة متقدمة في عالم ونوس المسرحي فكرا وموضوعا ، بما طرحته من أفكار وطروحات تتعلق بماضي وحاضر المجتمع العربي بل وأفاق مستقبله ، إضافة إلى أنها قدمت قراءة برؤية ما للواقع الاجتماعي المتفسخ ، وبحثت في أسباب ما وصلت إليه الأمور .

و « من هنا فعندما تفقد القيم التي تحفظ للإنسان جوهره ويعوزه العدل والسلام ، فان الدراما كفن تستطيع أن تكشف هذه الحاجات الإنسانية ، وضرورتها للبشر ، حتى تتوازن وتستقيم جوانب الحياة نفسها ، ويصبح الوجود الدرامي للفن من خلال بنيته المسرحية الكاشفة بلغتها هو المعادل الموضوعي للوجود الإنساني ، كما يحفز المتلقي على تغيير واقعه نحو ما يهفو إليه »[1].

لم يترك سعد الله ونوس المسكون بهموم شعبه ووطنه ، والحريص على تغيير أوضاع المجتمعات العربية قضية من قضايا تلك المجتمعات إلا وتحدث عنها في مسرحه ، فنقد كل سلوك وكل ظاهرة يمكن أن تقف في وجه تطور تلك المجتمعات ، وحرصه على تناول تلك القضايا جعله يندب عدة مصادر من مصادر الكتابة الإبداعية للحديث عنها ، ومن بينها المصدر التاريخي ، حيث يعطيها في " طقوس الإشارات والتحولات " أبعادا تاريخية ليبين

أنها منتشرة في كل زمان ومكان ، ولابد من التعرض لمناقشتها ، ومعرفة أسبابها حتى نتمكن من التصدي لها.

1- سعد أبو الرضا، فن الدراما، ص 51 .

ثالثا- القضايا الدينية

لم تكن القضايا الدينية ببعيدة عن اهتمامات سعد الله ونوس المسرحية ، ورغم انه يبدو متحرجا من تناول بعض الشخصيات الدينية كالأنبياء والمرسلين ، إلا انه على العكس من ذلك كان يعرض إلى رجال الدين بكثير من الجرأة ، وقدمهم على أنهم عنصرا سلطويا ، فهاجمهم وانتقدهم وكشف تآمرهم على الشعب في سبيل تحقيق مصالحهم الفردية.

ويجد المطلع على اعمله اثر القران الكريم واضحا في أكثر من وموضع في مسرحياته ابتداء باللفظ والتعاليم ، وانتهاء بالحوادث والشخصيات ، وهو « عندما يجري على لسان شخصياته بعض تعليمات الدين وألفاظه ، فإنما يقوم بذلك في معرض الانتقاد أوالمدح ، وذلك حسبما تقتضيه الفكرة التي يريد طرحها»[1].

أدان الكاتب فئة رجال الدين الذين يبيعون ضمائرهم ودينهم مقابل مصالح شخصية، ونزوات فردية في العديد من مسرحياته ، فأعاب في "يوم من زماننا " 1993 تخلي هذه

الفئة عن واجبها المتمثل في الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر،فشيخ المسجد الذي يقصده (فاروق) ليعينه على التصدي لتيار الفسق والفجور الذي تقوده الست (فدوى) مع انه يعلم جيدا أن هذه الأخيرة تزرع بذور الفساد في المجتمع ، لكن طمعه والأموال الكثيرة التي تغدقها عليه،اعميا قلبه وألجما لسانه عن قول الحق وإقامة حدود الله.

وإذا كان الكاتب في هذه المسرحية يدين فئة رجال الدين الذين باعوا دينهم لأجل المال، فانه في "طقوس الإشارات والتحولات"شن حربا على شيوخ الدين المرتزقين، ــــ

1- حسن علي المخلف ، توظيف التراث في المسرح ، ص 35 .

وأشار إلى تحالفهم لحماية مصالحهم، كما فضح اولئك الذين انساقوا وراء نزواتهم وشهواتهم متخفين وراء ستار الطهارة والتقوى، وكل ذلك من خلال قناع التاريخ، حيث استحضر حادثة نقيب الأشراف الذي قبض عليه قائد الدرك مع مومس، فسارع المفتي الذي كان على خلاف معه لإنقاذ سمعته متناسيا العداوة مؤقتا، ودفعه إلى الاستقالة بعد ذلك.

و إذا كان سعد الله ونوس قد ركز في "رأس المملوك جابر" على ظاهرة صراع أقطاب السلطة السياسية من اجل الوصول إلى الحكم ، ونبه إلى نتائجها الوخيمة على المجتمع ، فانه في هذه المسرحية اهتم بقضية تحالف رجال السلطة الدينية ، وحذر من نتائجها على حياة الأفراد ، في عدة مشاهد من هذه المسرحية ، منها ما هو حقيقي أثبتته مذكرات البارودي ومنها ما هو متخيل ابتدعته موهبة الكاتب .

فمن المشاهد التي تمسك فيها بالحقيقة التاريخية مشهد غضب المفتى الذي أعطاه اسم (محمد قاسم المرادي) حين سمع بما جرى لنقيب الأشراف الذي لا يعتبره عدوا كما يراه الآخرون ، وإنما يعتبر ما بينهما خلافا في الاجتهاد والرأي ، فيفكر في إيجاد تدبير ينقذ سمعة النقيب والأشراف جميعا ، وإذا كان البارودي في مذكراته يفتخر بتماسك الدمشقيين في ذلك الزمان ، فإن سعد الله ونوس خالفه الرأي إذ جعل من تماسكهم وتحالفهم لا يقوم

إلا على المصلحة المشتركة ، ويتجلى ذلك من خلال البعد التخييلي الذي خلقه الكاتب من خلال مواجهة المفتى لقائد الدرك، ليؤكد له أنه غالى فيما فعل، وأنه أهان بفعلته الأشراف جميعا.

المفتي : أعني أنك غاليت ، وتجاوزت في الصيد حدود المعقول ، كان يكفي أن

يشعر بالخزي أمامك ، أما أن تخزيه أمام عامة الناس فهذا علو واستهتار[1].

فإذا كان المفتى بموقفه هذا قد حمى نقابة الأشراف في الماضي ، فإن الكاتب يجعله في المسرحية أكثر حرصا على مصالحه ومركزه الاجتماعي ، لذلك أقام الصلح مع نقيب الأشراف ، ونسى الخلاف الذي كان بينهما ، فمن يهين نقابة الأشراف إنما قد يعامل المفتى بالطريقة نفسها لدى أول خلاف.

المفتى : أهنت الأشراف وأهنت عمامتي أيضا، ومن يعامل نقيب الأشراف بهذا الاستخفاف، قد يعامل المفتى لدى أول خلاف بالاستخفاف ذاته[2].

تقيد الكاتب بالواقعة التاريخية حين جعل المفتى يقترح تبديل الغانية بزوجة النقيب لينقض سمعة نقيب الأشراف ، وبالتالي سمعة نقابة الأشراف جميعا، لكنه جعل من هذه الحادثة الحقيقية مدخلا لإلقاء الضوء على عدد من الشؤون التي تدور في أروقة المجتمعات العربية التي يقوم بها رجال يدعون التقوى ، فالعلاقات بين الشخصيات الإيديولوجية لا تقوم إلا على أساس المصلحة ، فمفتي الشام لم يبادر إلى إنقاذ نقيب الأشراف من ورطته لأنه يتضامن معه ، وإنما بادر لإنقاذه لان تلطخ سمعته يعنى تلطخ سمعة نقابة الأشراف، وبالتالي سمعة الأشراف جميعا .

ومن جهة أخري يكشف الكاتب في هذا الموقف أن السلطة الدينية لا تبالي بما يحدث في المجتمع من انحلال أخلاقي ، بل قد تغض الطرف إن كان ذلك لا يمس استمراريتها ، أما إذا كان الأمر يهدد وجودها فإنها تسارع للتصدي له .

1- سعد الله ونوسن طقوس الإشارات والتحولات ، الأعمال الكاملة ، ص 486 .
2- المصدر نفسه ، ص 485 .

المفتى : (مخاطبا قائد الدرك) الفسق والسكر والعربدة ، وأنت سيد العرفين، ليست أمورا نادرة في مدينتنا ، والسلطات تعودت أن تغض الطرف ، إلا في حالات الأذى العام ، أو حين يكون في رأسها موال [1].

ومع هذا الحضور للقضايا الاجتماعية والدينية إلا أن السياسة كانت حاضرة هي الأخرى كخلفية بعيدة ، إذ لم يركز عليها الكاتب كثيرا لكنه تعرض لها من خلال تحالف رجال السلطة الدينية مع السلطة السياسية في موقف اجتماع وجهاء الشام في دار الوالي من أجل الوصول إلى حل في أمر قائد الدرك، فاقترح سجنه والإفراج عن نقيب الأشراف وزوجته ، هكذا اختار رجال الدين الذين تحالفوا مع الوالي الذي يمثل السلطة السياسية أن يضحوا بقائد الدرك مقابل أن لا تداس سمعة النقيب وبالتالي سمعة الأشراف جميعا.

وهذه حقيقة تاريخية أراد الكاتب من خلالها أن يبين كيف « أن السلطة تحمي نفسها من الناس عبر الحفاظ على تحالفها بغض النظر عما بين أركانها من الخلاف والضغينة، لعلمها أن قوتها تكمن في تحالفها في وجه المحكومين »[2].

وترسيخا لفكرة إدانة رجال الدين خلق الكاتب مشهدا تخييليا آخر يؤكد من خلاله هذه الفكرة، فحين نقل قائد الدرك في الحادثة التاريخية إلى مدينة أخرى وباشر عمله من

جديد، جعله الكاتب في المسرحية يخطو نحو نهايته فيصاب بالجنون، فتبدأ علامات التحول عنده حين أنكر الجنديان أنهما قبضا على الغانية.

1- المصدر السابق ، ص 486 .

2- فخري صالح ، مسرح سعد الله ونوس،مجلة فصول ،ص 331.

عزت بيك (قائد الدرك) : جنون ورأس أمي هذا جنون ، اختلت الموازين، وعميت العيون ، ودفنت الحقيقة بمؤامرة وتدبير ، لم تكن زوجته ، ولو أجمعت السماوات والأرض على ذلك، ماذا أفعل ؟ كيف أتفق أن أحدا لم يقف معي! كيف أتفق أني الوحيد الذي رأى! أحق رأيت! [1] .

فبعد أن كان قائد الدرك جاهلا لحقيقة المؤامرة التي حيكت حوله في الماضي جعل الكاتب في المسرحية مدركا لحقيقة الأوضاع، ليكشف من خلال شخصيته « كيف أن الطبقات الحاكمة تستهين بأفكار الناس ومشاعرهم، ولا يهمونها كثيرا، إذ أنهم من الممكن جدا أن يزوروا الحقائق ويقلبوا الحق باطلا إن استدعت مصالحهم ذلك، دون أي اعتبار لآراء الناس ولما شاهدوه، لأن ثقة أولئك المتسلطين كبيرة بأنفسهم، حيث أنهم عبر القمع أو سواه يمكن أن يبدلوا الحقائق، ويقنعوا الناس بما تراه تلك الفئات، حتى لو كان أولئك الناس قد رأوا منذ فترة قصيرة غير ما يسمعون الآن، لكن لا حل أمامهم وهم مستلبوا الإرادة » [2].

ومن صور المتاجرة بالدين وتوظيفه لأغراض شخصية تدخل الوالي في أمر الفتوى، فعندما يصدر المفتي الفتوى التي جاء في مضمونها تحريم الخمر يثور على هذه الفتوى لأنها تحرمه من كأسه التي تروق مساءه.

1- سعد الله ونوس ، طقوس الإشارات والتحولات،الأعمال الكاملة ، ص 488 .

2- احمد جاسم الحسين، سعد الله ونوس في المسرح العربي، ص 75 .

الوالي : واقعة سوداء هذا المفتي، هل تخبل؟ كيف يصدر هذه الفتاوى ؟أيريد ولايتي مقبرة أو مأتما؟ ما الذي لم يحرمه...لن يحرمني شيئا، حفر حفرته بيده، وسأطمره بها، ماذا يريد..؟ وكيف يتجاوزني بهذه الصلافة ..؟[1].

وبلغ استهتار أدعياء الدين والمتاجرين به جد جعل أراذل الناس ومن هم دون مستوى الإنسان العادي يتدخلون في أمر الفتوى التي أصدرها المفتى ، وذلك حين يقترح أحد الخصيان على الوالي نصيحة الموافقة على الفتوى مبدئيا على أن يتم رفعها للتصديق عليها في عاصمة الدولة العليا حتى يكسب الوالي وقتا ليتمتع بكأسه التي تروق مساءه من جهة، وليتجنب ثوران العامة من جهة ثانية.

والصورة العامة التي قدمتها المسرحية لأولئك الشيوخ الانتهازيين المتاجرين بالدين والمتحالفين مع السلطة السياسية « وهم يركعون أمام أقدام مصالحهم، وهم الذين يحاولون أن يفسروا الدين والتقاليد الدينية بحسب أهوائهم مستفيدين من مراكزهم ومواقعهم، وقد جعلوا الدين قابل لكل المقولات التي تحقق مصالحهم، وكل من يحاول أن يقف بوجههم يرفعون له راية التفكير- سلاحهم الهدام – أو أنهم يتهمونه بأنه قد وقع في دائرة الشك،

وان لم يرتدع فإنهم يشنون حملة شعواء عليها إن شيوخ الدين المرتزقين جزء من أدواة القمع التي تستعملها أنظمة البوط، حيث تحرص على علاقة ايجابية معهم، وبدورهم يقومون باستعمال شرطتهم الدينية لتقمع كل من يحاول أن يقف في وجه طاعة أولى الأمر»[2] .

1- سعد الله ونوس ، طقوس الإشارات والتحولات،الأعمال الكاملة ، ص 572 .

2- احمد جاسم الحسين ، سعد الله ونوس في المسرح العربي ، ص 102.

يواصل ونوس تعريته لهذه الشريحة ويسقط عنها تلك الأقنعة التي ظلت تختفي وراءها، ومن ملامح هذه الإدانة انه استحضر حادثة نقيب الأشراف وهو في وضع مخل بالحياء مع مومس كما جعل الجو مليء بالسكر والرقص والضحك والغناء، فهذه الأخيرة وضعت عمامته التي تدل على منصب نقيب الأشراف على رأسها وزينت بها رقصها .

عبد الله : ضعيها أنى شئت ، سأقول لك أمرا جادا يا وردة ، عبد الله لا يقبل أن يشاطره احد الماء الذي يحبيه ، لو علمت أن رجلا أخر يمس هذه الكنوز..ستبرق الدنيا وترعد[1] .

ومن الملاحظ أن الكاتب في هذه المسرحية ركز على الملابس فأصر على تجريد شخوصه من ملابسها لتظهر على حقيقتها ويكشف الباطن ، لان « للملابس دلالتها النفعية والجمالية والاجتماعية والوظيفية ، وللمنصب ملابسه ، وان يتجرد صاحب المنصب من ملابس منصبه يعود إلى طبيعته ، ويتخلى عن تنكره ، ويقف عاريا أمام مرآة الذات »[2].

اهتم الكاتب بالملابس لما لها من دور درامي و اجتماعي في آن معا، وقد أولاها أيضا عناية كبيرة في مسرحية "الملك هو الملك" من حيث أن المظهر يخفي مخبر، ومن سطوة هذا المظهر الذي غالبا ما يتجلى في الملابس .

1- سعد الله ونوسن طقوس الإشارات والتحولات ، الأعمال الكاملة ، ص 475 .
2- محمد نديم معلا ، فن المسرح ، ص 161

وأشارت المسرحية إلى نفاق رجال الدين، فمفتي الشام يخون وظيفته ودينه ، إذ لا يصدر حكم الزنا في حق نقيب الأشراف ، وعشيقته ، بل يسعى لتبرئته ، وإخراجه من السجن بمؤامرة ، وإذا أورد البارودي هذا الموقف ليشيد بتماسك الدمشقيين في الماضي، فان ونوس يقف منه موقفا مناقضا ، فيرى أن ما فعله المفتي خيانة لدينه .

وليتمكن الكاتب من فضح هذه الشريحة من المجتمع جعل المفتي يزور (مؤمنة) في بيتها ، ويطلب منها إنقاذ زوجها بينما في الحادثة التاريخية فزوجة النقيب هي التي قدمت إلى بيت المفتى ، فأفهمتها زوجة المفتي القضية ، وأرسلوها إلى السجن ، ووضعوها محل الغانية .

ولعل غرض الكاتب من التحوير في هذه الجزئية التاريخية هو جعل المفتي يغرم ب(مؤمنة) التي تحولت فيما بعد إلى (الماسة) ومن ثم يسقط في مستنقع الرذيلة أمام إغراءات الجسد .

وجعل المفتي يحاول الفرار من خفقات قلبه ورعشة روحه، لذلك قرر إصدار فتوى تقضي بإهدار دم البغايا نساء كانوا أو رجالا كما تحرم قراءة الكتب الغير الدينية ، ويحرم معها الرقص والخمور ، لكنه تراجع عنها بفعل إغراءات الجسد فحبه للماسة جعله يزيح حجابه ليتدفق ووجده كنهر عظيم أفلت بعد انحباس ، فبعدما وقع في حبها مثل بين

يديها فجردته من علاماته ونزعت عنه جبته وعمامته ليظهر كفرد من عامة الناس وينزلق نحوى الرذيلة وبالتي نحو نهايته ويظهر مغرما إلى حد التلف ويبرز حواره حاملا لبعض الحوارات الصوفية.

المفتي : ما كنت أظنه طمأنينة لم يكن إلا حجابا يستر الأهواء المقموعة، والأشواق المحبوسة ، كان الوجد يتخمر، ويفور في الدنان المسدودة ، حتى لاح ضوؤك، فانزاح الحجاب وتدفق الهوى كنهر عظيم افلت بعد انحباس..إني اطمع بالكثير ، ولكني اقنع بما تسخو به نفسك...وكلما ازددت نايا ازددت هياما..ستكون اللفتة فيضا، والبسمة سخاء، ...إن أعضائي تذوب وتسيل إن قلبي يفلت من صدري هذا هو الفناء إني أفنى فيك وإني أولد جديدا في فنائي [1].

أصبح المفتى سقيما إذ كان يحال الفرار من الماسة منذ أول لقاء بينهما ولكنه لم يستطع الفرار لأن االوجد غلبه ولم يصدر الفتوى إلا لكي يقهر نفسه فهو لم يجرب الحب من قبل ولم يعرف صبوات الشباب ولكنه بعد أن عرفه ذلك لم يبالي بمنزلته الاجتماعية، وأحرق سفنه وراءه وانتظر أن يأخذه الله.

بعد أن حافظ المفتى على مكانة الأشراف وألقى اللوم على نقيب الأشراف في الماضي فإن الكاتب في المسرحية جعله ينساق بدور وراء غرائز جسده ففضح بفعلته أحوال أكابر المدينة، وأطاح بمكانة الأشراف، وإذا كان النص قد افتتح بفضيحة (عبد الله) مع (مؤمنة)، فانه انتهي بفضيحة المفتي مع (الماسة) .

استمر الكاتب في نقده لهذه الفئة من المجتمع فيبين بشاعة أولئك اللذين يدعون التقوى لكن وراء مظهرهم الطاهر تختبئ نفس متعطشة لحاجات الجسد وذلك من خلال

خلقه لشخصية (محمد رسمي الخزار) الذي كان يدعي التدين كغطاء يخفي انحرافه الأخلاقي وشهواته التي لا ضابط لها ، فكان يحفظ ابنته القران الكريم وفي الوقت ذاته

1- اسعد الله ونوس ، طقوس الإشارات والتحولات،الأعمال الكاملة ، ص 589 .

يعلم الخادمات الصغيرات السن طبقات الفسق ومراتبه ثم يتناوب عليهن هو ابنه البكر الذي يتفاخر به.

ومن الملاحظ أن الكاتب عمل على إظهار الشخصيات الإيديولوجية التي ينظر إليها المتلقي أو المتفرج نظرة احترام وهي في أقصى حالات تناقضها لتسقط أمامه ويقارن بينها وبين مثيلاتها في الواقع ، كما انه جعل نهاياتها فاجعة ، فالمدينة المبنية على الأركان العتيدة والشخصيات الإيديولوجية (نقيب الأشراف والمفتي وقائد الدرك) تتفكك العلاقات فيها وتتهاوى الشخصيات ، قائد الدرك في زنزانة يهذي ، متسائلا عن الحقيقة ، والمفتي يتحول من الديني إلى الدنيوي ثم يقبع ذاهلا في بيته فاقدا مكانته وقوته المسيطرة، ونقيب الأشراف يصبح مجنونا يتمتم بعبارات مبهمة يعتقد انه دخل الصوفية .

كان في رؤية سعد الله ونوس لبعض رجال الدين الكثير من الحزم والشجاعة و الجرأة وهذا ما قد لا نجده عند الكثير من الكتاب العرب ، وإدانته لهؤلاء لا يعني خلو المجتمع من الرجال الدين الذين يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر ، فالتاريخ العربي حافل بأسماء رجال الدين الذين حملوا على عاتقهم مسؤولية خدمة دينهم ومجتمعاتهم.

الخاتمة

شكل التاريخ مصدرا هاما للكتابة الإبداعية في كافة صنوف الأدب خاصة في مجال المسرحية التي ارتبطت به منذ مولدها في الأدب العربي ، واستمرت فعالية التاريخ في هذا الفن ، إذ ظهر عدد من المسرحيين العرب الذين سعوا إلى ترسيخ هذا الاتجاه في المسرحية ، ومن بينهم سعد الله ونوس الذي اعتبرت مسرحياته ذات المصدر التاريخي طفرة نوعية في ميدان المسرحية العربية والسورية ، وهذا ما تؤكده النتائج التي توصل إليها البحث

– اشترك سعد الله ونوس مع غيره من كتاب المسرح في سورية في دوافع العودة إلى التاريخ ، وكانت مأساة 5 جوان 1967 منعطفا هاما في حياته الإنسانية والإبداعية على حد السواء .

– كان انهيار مشروعه المسرحي الذي يشكل جزء من مشروعه الثقافي الوطني الكبير سببا في دعوة ونوس إلى ضرورة التسلح بالوعي التاريخي وتعمق دلالته .

– إدراك ونوس في مرحلة متقدمة للدور التوعوي الذي يقوم به هذا الفن جعله يستحضر التاريخ في نصوصه المسرحية لتقديم العبرة للحاضر ، ولتعليم الجيل الصاعد الذي لابد له من رصيد معرفي تاريخي حتى يتمكن من الاستمرار والارتقاء بأمته ، خاصة وان التاريخ مقوم أصيل من مقومات الأمة لأنه يحفظ لها أصالتها ووحدتها القومية التي تميزها عن غيرها من الأمم الأخرى.

- من ملامح الحس الدرامي للكاتب انه اتخذ من التاريخ قناعا ، فغايته لم تتفق مع ما ذهب إليه الكثير من الكتاب في استحضار حوادث وشخصيات التاريخ بهدف إحياء صفحات التاريخ المشرقة من تاريخ الأمة والإشادة بانجازات أبطالها ، بل سعى إلى معالجة بعض مشكلات الحاضر من خلال منظور تاريخي ، إذ قام بعملية إسقاط الماضي على الحاضر .

- لم يحافظ ونوس في تعامله مع التاريخ على المادة التاريخية كما هي بل تعامل معها بالحذف والإضافة والتحوير بما يتماشى والفكرة التي يريد إيصالها للقراء أو المتفرجين ، واسقط عنه قدسيته إذ تعامل معه بروح نقدية حتى يستشف ما يتنزه من دلالات صالحة لخدمة الحاضر.

- استحضر بعض المسرحيين التاريخ القديم ، ونقب آخرون في التاريخ الإسلامي ، في حين لم يعجب ونوس من التاريخ العربي إلا بالمرحلة المعاصرة .

- كان هم التواصل مع المتلقي من اكبر الهموم التي واجهها ونوس في مختلف مراحل إبداعاته ، لذلك نجده في كل مرحلة يحاول تجريب مضامين وأشكال تتناسب مع هذه المضامين سواء كانت من أشكال الفرجة العربية ، أو انه يستعير تقنيات غربية ليحقق التواصل .

- اختلف تعامل ونوس مع التاريخ في مسرحياته ، ذلك أن الكاتب كتبها في مراحل مختلفة من إبداعه ، فإذا كان قد استحضر التاريخ في مرحلة بدافع التغيير الثوري للواقع السياسي ، فانه في مرحلة أخرى استحضره بهدف تعرية الفرد والمجتمع العربي ، ونزع عنه الأقنعة التي تحجب أفعاله السيئة التي يمارسها في الخفاء خوفا من الرقيب الاجتماعي والأخلاقي .

- ركز ونوس في استلهامه للتاريخ على الثغرات الحرجة من تاريخ بلده وأمته لأنه يراها أكثر قدرة على إفراز الدلالات والقيم التي تناسب الحاضر الذي ترهقه التقلبات السياسية والاجتماعية .

- إذا كان اغلب الكتاب يستحضرون الشخصيات التاريخية الخالدة بهدف الإفادة من مميزاتها النبيلة ، فان ونوس على خلافهم إذ قد يستحضر الشخصيات المشهورة أو تلك التي ليس لها ثقل تاريخي ويبحث فيها عن النقاط السلبية لينقد من خلالها موقف معين من مواقف العصر الراهن .

- دفع التزام ونوس بقضايا الجماهير الشعبية العريضة إلى اتخاذ التاريخ كقناع لمعالجة بعض القضايا الراهنة التي تمس المجتمع ، وتؤثر في سيرورته ، منها ما يتعلق بالتركيبة السياسية ومنه ما يتصل بالتركيبة الاجتماعية ومنها ما يمس التركيبة الدينية.

- تشترك المسرحيتين في النهاية التراجيدية للشخصيات الرئيسية ، فإذا كان جابر قد قطع رأسه لأنه تدخل في أمور السياسي دون أن يفهم طبيعة السلطة ، فان مؤمنة قد قتلت لأنها حاولت التمرد على القوانين الاجتماعية السائدة للمجتمع العربي .

قائمة المصادر والمراجع

***المصادر**

1- سعد الله ونوس ، الأعمال الَ ، بيروت ، ط 1 ، 1996

2- سعد الله ونوس ، الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر ، دار الآداب ، بيروت،ط 7، 2007 .

3- سعد الله ونوس ، سهرة مع أبي خليل القباني ، دار الآداب بيروت،ط 4 ، 2000

***المراجع**

أولا: المراجع العربية

1- احمد إبراهيم ، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1 ، 2006 .

2- احمد جاسم الحسين، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط 1 ،1999 .

3- احمد زياد محبك، حركة التأليف المسرحي في سورية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1982 .

4- احمد زياد محبك ، المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر ، دار طلاس ، دمشق، د.ط ،د.ت .

5- احمد سخسوخ ، أغنيات الرحيل الونوسية ، دراسة في مسرح سعد الله ونوس، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط 1 ، 1998 .

6- ادريس قرقرة ، التراث في المسرح الجزائري ، دراسة في الأشكال والمضامين ، ج 1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، د.ط ، 2009 .

7- حسن علي المخلف ، توظيف التراث في المسرح ، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس ، الأوائل ، دمشق ، ط 1 ، 2000 .

8-حسن حنفي ، التراث والتجديد ، موقفنا من التراث القديم ، دار التنوير ، بيروت ،د ط ،1981 .

9- حسين كمال الدين ، المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر ، الدار المصرية اللبنانية،القاهرة ، ط 1 ، 1992 .

10- خالدة سعيد الاستعارة الكبرى ، في شعرية المسرحية ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 2008 .

11- خليل مرسي ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط، 1997 .

12- رضا بن صالح وقيس الهمامي ، المسرح العربي بين التجريب والتغريب ، قراءة في مسرح سعد الله ونوس ، الدار المغاربية ، تونس ، د.ط، 2008 .

13- رياض عصمت، بقعة ضوء، دراسات تطبيقية في المسرح العربي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط 1 ، 2002 .

14- سعد أبو الرضا ، فن الدراما ، اللغة والوظيفة ، منشاة المعارف ، القاهرة ، د ط،د ت

15- سعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط 1، 1988

16- سعد الله ونوس ، هوامش ثقافية ، دار الآداب بيروت ، د ط، 1992 .

17- سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط 1، 1988 .

18- سمير سرحان ، المسرح والتراث ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د.ط، 1989 .

19- سيد علي إسماعيل، اثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت .

20- صالح لمباركيه، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، الجزائر، د ط، 1978

21 - عادل أبو شنب ، بواكير التأليف المسرحي في سورية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 1978 .

22 - عبد الله أبو هيف الانجاز والمعاناة ، حاضر المسرح العربي في سورية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د ط، 1988 .

23- عبد الله أبو هيف ، التأسيس ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، د ط، 1979.

24- عبد الله البويصري ، حول فاعلية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري، طرابلس ، ط 1 ، 1984 .

25- عبد الله العروي، العرب والفكر التاريخي، دار الحقيقة ، بيروت، د.ط، 1973 .

26- عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1978 .

27- عدنان بن ذريل ، الأدب المسرحي في سورية ، منشورات دار الفن الحديث العالمي ، دمشق ، د ط ، د ت .

28- عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، بيروت، ط 4، 1968 .

29- عز الدين إسماعيل ، الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر ، معهد البحوث والدراسات ، القاهرة ، د ط ، 1999 .

30- علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ط 2 ، 1978.

31- علي زايد عشري ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د ط ، 1997 .

32- علي عقلة عرسان ، سياسة في المسرح ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، د ط ، 1978 .

33- علي عقلة عرسان ، وقفات مع المسرح العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، د.ط ، 1996 .

34- عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، دار الفكر العربي ، القاهرة، د ط ، 2002 .

35- غسان غنيم ، المسرح السياسي في سورية ، دار علاء الدين ، دمشق ، د ط، 1996 .

36- فاروق عبد القادر ، رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1990 .

37- فخري البارودي، مذكرات البارودي، ج 1 ، دار الحياة ، دمشق، 1951 .

38- فوزي عطوي، احمد شوقي، شاعر الوطنية والمسرح والتاريخ، دار الفكر العربي، بيروت، ط 1 ، د ت .

39- محمد زغلول سلام ، المسرح والمجتمع في مائة عام ، منشاة المعارف ، الإسكندرية، د.ط، د.ت .

40- محمد زكي العشماوي ، الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، دار النهضة العربية، بيروت، د ط ، 1980 .

41- محمد عبد الله حسين ، ظاهرة الانتظار في المسرح النثري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د ط، 1998 .

42- محمد مندور ، الأدب وفنونه ، نهضة مصر ، القاهرة ، ط 3 ، 2005 .

43- محمد مندور ، مسرحيات شوقي ، نهضة مصر ، القاهرة ، د ط ، د ت .

44- محمد نديم معلا ، فن المسرح ، في العرض..في النص..قضايا نقدية ، مؤسسة الإسكندرية للكتاب ، القاهرة ، ط 1 ، 2000 .

445- محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، ط 3 ، 1986 .

46- مدحت الجيار ، النص الأدبي من منظور اجتماعي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، د ط ، 2001 .

47- نصر الدين البحرة ، أحاديث وتجارب مسرحية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، د ط ، 1977 .

48- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1 ، 2006 .

49- نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،د ط، 1985 .

50- وطفاء حمادي ، الخطاب المسرحي في العالم العربي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2008 .

51- يحي البشتاوي ، المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي ، دار الكندي، الأردن ، ط 4 ، 2004 .

ثانيا: المراجع المترجمة

1- تمارا الكساندروفنا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ، ترجمة : توفيق المؤذن، الفرابي ، بيروت ، ط 2 ، 1990 .

2- مار جوري بولتن ، تشريح المسرحية ، ترجمة : دريني خشبة ، الانجلو مصرية، القاهرة ، د.ط، 1962 .

3- ماركس ملتون ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ترجمة : فريد مدور ، دار الكتاب العربي ، ط 1 ، 1965 .

4- يعقوب لنداو ، دراسات في المسرح والسينما عند العرب ، ترجمة : احمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د ط، 1972 .

***المجلات**

1- مجلة الحياة الثقافية ، ع 207 ، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث ، تونس ، نوفمبر 2009 .

2- مجلة عالم الفكر ، ع 1، م 14 ، وزارة الإعلام ، الكويت ، 1984 .

3- مجلة عالم الفكر ع 4 ، م 17 ، الكويت ، وزارة الإعلام ، 1987 .

4- مجلة فصول ع 1 ، م 8 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ماي ، 1998.

5- مجلة فصول ، ع 1، م 14، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ربيع 1995.

6- مجلة فصول ،ع 1 ،م 16 الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، صيف ، 1997

الفهرس

Résumé

La présence de l’histoire constitue l’un des aspects qui caractérisent le mouvement de création dans le théâtre arabe, et rares sont les écrivains dramaturges qui ne recourent à cette source ou ne s’abritent dessous, plus encore puisque ce théâtre arabe n’a pu être accepté et son audience s’accroît qu’après ce recours à l’histoire.

Saadallah Wannous fait partie de ces dramaturges qui ont été tenté par le patrimoine historique, puisqu’il y a eu recours dans plusieurs de ses textes dramaturgiques qui ont représenté la deuxième partie de son parcours artistique.

De là commence notre problématique : Pour quelle raison Saadallah Wannous a-t-il eu recours au patrimoine historique ? Quelles sont les valeurs esthétiques que lui a conféré ce recours ? Comment a-t-il traité avec les évènements et les personnages ? Quelles sont les significations dramatiques et thématiques qu’à donné ce patrimoine historique au théatre de Saadallah Wannous ?

Pour répondre à toutes ces questions, nous avons divisé notre mémoire en : un préambule et deux chapitres, précédés de l’introduction et suivis de la conclusion.

Le préambule est intitulé Parcours du théâtre historique en Syrie, dans lequel j’ai essayé de mettre en évidence la relation entre le théâtre arabe et l’histoire, en mettant l’accent sur l’émergence du théâtre historique en Syrie, pour passer directement au théâtre de Saadallah Wannous, en tant que l’un des plus important dramaturge syriens qui ont brillé dans le théâtre historique.

Le premier chapitre a eu pour titre : le patrimoine historique dans le théâtre de Saadallah Wannous, j’y ai étudié les raisons de ce recours à l’histoire et les formes de l’évocation des évènements historiques.

Le deuxième chapitre a été réservé à l’étude des contenus des textes dramaturges dans lesquelles a été évoqué le patrimoine historique , l’étude a fait

émerger trois questions principales ; les questions politiques, les questions sociales et les questions religieuses. Mais cette présence diffère d'un texte à un autre, en plus du chevauchement de ces questions dans le même texte.

Nous nous sommes appuyés sur la méthodologie historique surtout dan le préambule, nous avons eu recours aussi à quelque aspect de la méthodologie analytique pour découvrir les principales questions qui ont intéressé ses textes historiques.

Nous concluons, enfin, que le théâtre de Saadallah Wannous a constitué une étape importante dans le parcours du théâtre historique arabe en général, et le théâtre syrien en particulier.